This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

THÈSES

SUPPLÉMENTAIRES

DE MÉTRIQUE ET DE MUSIQUE ANCIENNES

DE GRAMMAIRE

ET DE LITTÉRATURE

PAR B. JULLIEN

DOCTEUR ÈS LETTRES, LICENCIÉ ÈS SCIENCES

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

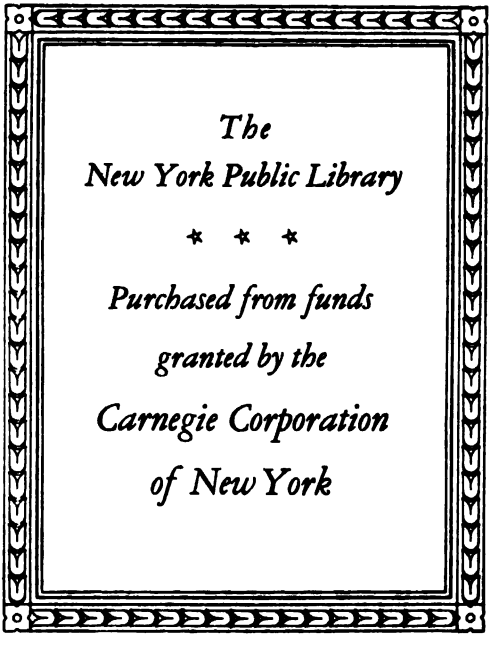
RUE PIERRE-SARRAZIN, No 14

(Près de l'École de médecine)

1861

1. Melody, Greek.
2. Prosody, Latin
3. Musical meter and rhythm
4. Music — Greece.
5 Latin language — Grammar.
6. Drama, French — History and crit., 17th cent.
7. Name (Vincent, H.)

3-4 MD



THÈSES

SUPPLÉMENTAIRES

8279a
NAEF

PARIS. — IMPRIMERIE DE CH. LAHURE ET Cie
Rues de Fleurus, 9, et de l'Ouest, 21

THÈSES

SUPPLÉMENTAIRES

DE MÉTRIQUE ET DE MUSIQUE ANCIENNES

DE GRAMMAIRE

ET DE LITTÉRATURE

PAR B. JULLIEN

DOCTEUR ÈS LETTRES, LICENCIÉ ÈS SCIENCES

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 14

(Près de l'École de médecine)

—

1861

GL

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
649300 A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1923 L

PRÉFACE.

Je publie un nouveau volume de thèses sur l'antiquité, la grammaire et la littérature. Je n'ai pas besoin de justifier ce titre. On sait assez que les *thèses*, à proprement parler, consistent à soutenir ou établir des propositions nouvelles, qui restent ensuite à débattre par les érudits, et sont plus tard définitivement admises ou rejetées.

Je ne cache pas que c'est le genre de travail pour lequel je me sens le plus de penchant. Je suis peu touché de ce qui est universellement connu et solidement établi; les vérités avouées de tout le monde peuvent et doivent entrer dans des exposés philosophiques ou dans des ouvrages d'enseignement. Elles ont leur valeur assurément, et méritent par leur bonne disposition, la justesse des définitions ou des règles et la simplicité ou la clarté élégante de l'expression, la faveur du public. Elles ne sauraient, quant à l'invention, valoir celles qu'on vient à découvrir et qu'on expose de manière à faire comprendre aux autres ce que jusque-là ils n'avaient pas compris.

J'ai présenté ainsi une cinquantaine de thèses *sur quelques points des sciences dans l'antiquité* (14), *sur la grammaire* (20), et *sur la littérature* (16); j'en ai ajouté trois ou quatre *sur la critique littéraire*. De quelque manière qu'on les juge, on ne peut nier que les propositions en sont nouvelles et de nature, si elles sont acceptées, à modifier profondément les idées reçues et à éclairer des points restés obscurs jusqu'ici. N'eussé-je réussi qu'une fois sur trois ou quatre dans ce grand nombre de tentatives, je ne regretterais pas mon travail.

Les thèses que je présente aujourd'hui se rapportent aux matières traitées dans mes trois premiers volumes, et c'est ce qui justifie l'épithète de *supplémentaires* que je leur donne, parce qu'elles peuvent être considérées comme se joignant à ce qui a été dit et le complétant.

Legouix 12 Sept. 1932 P B MD

Les huit premières ne sont autre chose que ma *Polémique sur quelques points de métrique ancienne*, publiée en deux parties à la fin de 1854 et au commencement de 1855. Je ne reproduis pas les deux préfaces que j'y avais jointes, où j'expliquais comment mes *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, ayant été critiquées dans le *Correspondant* d'une manière aussi injuste qu'acerbe, je m'étais cru obligé d'abord de repousser des attaques toutes personnelles, ensuite d'examiner quelques-uns des points de doctrine condamnés trop légèrement par mon censeur. Il est résulté de là un travail empreint d'une animation qu'il eût peut-être mieux valu éviter, mais que le besoin de la défense excusera certainement auprès des juges impartiaux. Dans tous les cas, si je combats avec énergie, si je blâme même les pensées ou les opinions de mon adversaire, je m'arrête toujours à ces opinions ou à ces pensées, et ne passe jamais à la personne, comme il le fait trop souvent lui-même, ainsi qu'on le verra dans les passages que je lui emprunte et que je suis forcé de discuter.

On comprend que je n'ai pu ni dû changer la forme de ces pièces. La critique de M. Vincent subsiste telle qu'elle a été faite, c'est-à-dire sous une forme très-emportée dans la collection du *Correspondant*.. Ma défense écrite au moment même et pour répondre immédiatement à une attaque imprévue, a fait la matière de deux petites brochures, qui, comme toutes les brochures, ne devaient vivre que fort peu de temps. Il importait de la reproduire dans un volume susceptible d'entrer dans les bibliothèques, et de résister aux années s'il avait par lui-même quelque valeur.

Toutes ces pièces sont restées ce qu'elles étaient, ou ont été à peine augmentées de quelques lignes ou de notes nécessaires, excepté le numéro VIII, où se trouvent soit des additions considérables dans les articles qui le composaient anciennement, soit des articles tout à fait nouveaux. Cette partie était déjà avec les numéros II et IV, la plus importante de ma *Polémique*, celle au moins où il y avait le plus d'idées nouvelles ou de thèses proprement dites. L'étude et la comparaison d'un assez grand nombre de passages des rhéteurs ou des grammairiens anciens, m'a permis d'en augmenter considérablement l'étendue, et de proposer des vues qui me semblent devoir faciliter l'intelligence de certains points encore peu connus dans l'étude de l'antiquité.

Je me plais à croire qu'on y reconnaîtra une méthode unique et toujours la même. Il y a une sorte d'érudition que je méprise au plus haut degré; c'est celle qui ne voit jamais que les mots dans les textes anciens et ne se soucie pas des idées que ces mots représentent. Cette érudition accepte avec la plus extrême sécurité tout ce qu'elle trouve dans les vieux livres, quelque contradictoire, impossible ou même absurde que ce soit. En revanche, elle néglige absolument ou même ne voit pas du tout ces passages importants qui seuls nous éclairent

sur la nature des choses, et ramènent à leur vraie valeur les idées reçues sans examen. Cette érudition de mots, je le répète, est misérable, et j'espère qu'on ne la trouvera jamais chez moi.

La pièce qui vient sous le numéro IX se rapporte à un article sur mes *Thèses de métrique ancienne*, inséré par M. Quicherat dans la *Revue de l'Instruction publique*. Je n'ai rien à débattre avec M. Quicherat. Sa critique, aussi savante que polie, est de celles qu'un auteur judicieux se félicitera toujours d'avoir excitées ou obtenues. J'explique seulement le vrai sens de mon opinion sur la quantité prosodique en grec et en latin, afin qu'on ne croie pas à une exagération de cette doctrine, qui n'est pas du tout dans mon esprit. Il était, du reste, tout naturel de joindre cette explication aux dissertations précédentes, puisque c'est encore une question de métrique ancienne qui y est traitée.

A ces thèses sur l'antiquité, j'en ai ajouté trois qui se rapportent à la grammaire proprement dite, et trois qui touchent à la littérature. Les thèses de grammaire ont pour objet d'abord les deux dernières déclinaisons latines, puis les moyens d'abréger et de faciliter l'étude des verbes latins, et enfin l'étymologie de notre mot *contredanse*.

Des trois thèses de littérature, la première a pour sujet l'idolâtrie de l'antiquité; la seconde est relative à l'art dramatique; la troisième est dirigée contre ceux qui ne savent que refaire ce qu'on a fait, que répéter ce qu'on a dit. C'est un sujet que j'avais déjà traité comme on le verra, mais qui n'avait pas été suffisamment compris, et qui d'ailleurs revient assez à propos dans un recueil de pièces dont le caractère le plus saillant est la nouveauté, pour le fond comme pour la forme.

Juillet 1861.

ERRATA.

Page 177, ligne 19, au lieu de *circulare*, lisez *circuiere*.
Page 233, ligne 3, au lieu de σπουδάξουσι, lisez σπουδάζουσι.
Page 293, ligne 18, au lieu de c. CXXVI, lisez c. XXVI.

DES VERS DE PINDARE[1].

Le vers dochmiaque et, en général, les vers lyriques libres des anciens sont-ils de véritables vers? ou n'est-ce que de la prose coupée arbitrairement par le musicien et par les éditeurs modernes? Cette dernière opinion est soutenue par M. Vincent[2] à qui de longues recherches sur la métrique et la rhythmique des anciens donnent assurément le droit d'en avoir une à ce sujet; mais il a de la peine à la démontrer. J'ajouterai qu'il lui est très-difficile de la faire même bien concevoir tant qu'il n'aura pas dit exactement ce que c'est qu'un vers.

Voici, en attendant, les raisons dont il appuie son sentiment: je les examinerai une à une, et le lecteur jugera par lui-même jusqu'à quel point elles sont concluantes.

1° « Le dochmiaque est un Protée qui peut revêtir jusqu'à trente-deux formes différentes, et plus encore si l'on y joint diverses irrégularités reçues chez les anciens. Or on ne peut donner le nom de *mètre*, *mesure*, à une chose d'une nature si vague et si insaisissable. » (V. 2, p. 591.) — Ce n'est pas

1. Cet examen a été inséré dans la *Revue de l'instruction publique*, numéro du 15 juillet 1847, p. 1134 et suiv.

2. Elle est exposée dans trois articles insérés au *Journal de l'instruction publique*, numéros des 3 décembre 1845, 22 août 1846 et 6 mars 1847; et combattue dans deux lettres de M. Rossignol, insérées au même recueil, les 31 octobre et 26 décembre 1846. Pour plus de brièveté, j'indiquerai les exposés de M. Vincent par V. 1, V. 2, V. 3, et ceux de M. Rossignol, par R. 1, R. 2.

là une raison solide : le grammairien Priscien énumérant les formes possibles et les diverses valeurs du vers ïambique (Putsch, p. 1218), n'en compte pas moins de onze cent vingt-cinq[1]; cela n'empêche pas le vers ïambique d'être un vers. Tout ce qu'on peut conclure de la remarque, c'est que les anciens se contentaient dans leur poésie d'une harmonie bien moins serrée que la nôtre. On ne peut pas pour cela refuser le nom de *vers* à ce qu'ils acceptaient pour tel.

2° Un passage de Denys d'Halicarnasse[2] dans le *De compositione verborum* (V. 2, p. 592), sur la liberté que se donnaient les chanteurs à l'égard des brèves et des longues, ne touche pas à la question. Il prouve que dans la musique on changeait souvent la quantité des syllabes : c'est ce qui se fait aussi chez nous, et cela n'empêche pas nos vers d'opéras isolés de la musique d'être encore incontestablement des vers (R. 2, p. 895).

3° Un second passage du même auteur (V. 2, p. 592), n'a pas plus de valeur. On en conclut très-bien que les poëtes lyriques étaient beaucoup moins que les épiques ou les élégiaques assujettis à un mètre toujours le même; et c'est ce dont personne n'a jamais douté. Mais de là à rayer les vers lyriques du nombre de ceux que reconnaissaient les anciens, il y a un abîme.

4° Un passage d'Athénée et deux autres citations de Denys d'Halicarnasse (V. 2, p. 595) ne disent rien de plus. Selon

1. M. Rossignol a fort bien relevé cette inadvertance (R. 2, p. 892). M. Vincent l'a reconnue plus tard (V. 3, p. 153); mais il croit que le vers Iambique reste vers à cause de l'ïambe qui le termine. C'est, d'une part, renoncer absolument à son principe; c'est, de l'autre, se raccrocher à une planche bien faible : car, au lieu de l'Iambe, on admettait le pyrrhique, et la position variable de l'accent ne permettait guère de reconnaître même la terminaison.

2. Voyez ce passage dans l'*Éclaircissement* X, avec une interprétation tout à fait nouvelle et contraire au sens qu'on lui donne ordinairement.

ces grammairiens, les poëtes, quand leurs vers devaient être chantés, se donnaient d'extrêmes licences : c'est ce que tout le monde sait bien. Ils entremêlaient des vers de toute sorte : cela n'est pas douteux non plus. Enfin, en déplaçant les vers d'un lyrique comme Simonide, on n'avait qu'un discours continu ou de la prose[1] : rien de plus incontestable. Il n'en demeure pas moins constant que ces vers, partagés selon les divisions établies par Aristophane ou tout autre métricien, étaient, de l'aveu de tous, de véritables vers. Il en était d'eux comme des nôtres dans le temps où la règle de l'enjambement n'existait pas encore. En s'arrêtant aux points et aux virgules, comme on le peut essayer sur quelques œuvres de l'école romantique, on n'y reconnaissait plus du tout des vers. Cela n'empêchait pas que les contemporains n'y trouvassent cette qualité quand ils les voyaient écrits ou les entendaient prononcer ; de même que les vers des romantiques, quelque mal bâtis qu'ils soient, ne nous sont pas donnés par leurs auteurs, même indépendamment de la rime, pour de simple prose. Remarquons que c'est là toute la question. Il ne s'agit pas, en effet, de dire si les vers grecs ou latins récités par Sophocle ou par Virgile, nous sembleraient, à nous autres Français, de véritables vers ; mais bien si les anciens les acceptaient, oui ou non, pour des vers.

5° En général, M. Vincent suppose trop facilement chez les anciens le sens qu'il lui faut actuellement pour sa thèse. Il cite quelque part (V. 1, p. 188), ces mots d'Horace sur Pindare : *Numerisque fertur lege solutis;* et les entend comme s'il s'agissait de vers sans mesure réglée. Or ce sens est fort contesté. Divers commentateurs croient qu'il s'agit, non pas de l'indépendance des vers dans leur prosodie, mais de leur liberté dans les pensées qui, en effet, ne sont pas astreintes

1. Cette raison, tirée de Denys d'Halicarnasse, se trouve discutée et interprétée d'une façon toute nouvelle dans l'*Éclaircissement* XVI.

à la marche réglée d'une logique rigoureuse[1]. On peut sans doute préférer l'autre sens. Au moins ne doit-on pas, pour établir un système, citer un passage d'une signification équivoque, en regardant tout d'abord comme non avenues les interprétations qui ne s'accordent pas avec ce système.

6° C'est par une erreur de raisonnement pareille que M. Vincent attribue à certains mots pris isolément une valeur qu'ils sont loin d'avoir. Il triomphe de ce qu'un auteur a employé le mot *membra*, κῶλα, ou celui de μέλη, *cantus*, au lieu de *versus* ou de *metra* (V. 3, p. 151; R. 1, p. 756), comme si cela seul décidait la question. Les mots n'ont jamais que le sens précis qu'a voulu leur donner l'auteur. Que dans un traité où il s'agirait de distinguer le rhythme du mètre, un écrivain eût employé l'un exclusivement à l'autre; certes cette distinction aurait une valeur. Mais quand il n'est pas précisément question de cette différence, ne sait-on pas que le langage ordinaire emploie fréquemment l'un pour l'autre des mots d'un sens très-voisin, sans qu'il en résulte aucune difficulté pour le sens actuel, ni aucun droit pour le lecteur d'en tirer une définition rigoureuse et applicable en toute occasion?

7° Un passage de Denys d'Halicarnasse sur l'*Excellence de l'élocution de Démosthène*, cité par M. Vincent avec un sens très-contestable, va confirmer cette observation. Denys blâme le style trop brillant de Platon, ses métaphores ambitieuses, ses figures gigantesques; et après avoir cité un passage du *Phèdre*, il ajoute : « Si ce passage et d'autres semblables qu'on trouve à chaque instant dans Platon avaient la mesure et le nombre du vers (εἰ λάβοι μέλη καὶ ῥυθμούς) comme les dithyrambes et les chants destinés aux danses, on pourrait les comparer à cette ode de Pindare, etc.[2] » Il est parfaitement clair par là que ces rhythmes et cette

1. Lemaire, *Horat.*, t. I, p. 385; Boileau, *Discours sur l'ode.*

2. Traduction de Gros, t. III, p. 35, littéralement : *S'ils prenaient des membres et des rhythmes.*

mesure ne sont pas dans Platon ; qu'ils sont, au contraire, dans Pindare, et que c'est en cela que le style de ces deux écrivains diffère. M. Vincent entend tout autre chose (V. 1, p. 687 ; V. 3, p. 152). Il croit que ces mesures ne sont pas plus dans l'un que dans l'autre, et qu'il n'y a pour les mettre dans tous les deux qu'à diviser la prose du philosophe et du poëte d'une certaine manière, et à la chanter ; pour cela, il entend λάβοι μέλη καὶ ῥυθμούς, comme si cela ne se rapportait pas à la division prosodique des mots écrits, mais à la manière de les couper en les prononçant. A toute force, ce sens peut se soutenir ; mais il est assurément très-détourné, il ne se rapporte pas au sujet que traite Denys, et l'on peut dire que c'est le traducteur français qui, pour le besoin de sa cause, prête à l'auteur une pensée contraire à celle que le texte fait d'abord concevoir.

8° M. Vincent cite de même plusieurs fois un passage d'Héphestion (V. 1, p. 687 ; V. 3, p. 151), qui dit que tout vers doit finir par un mot entier, ce qui est vrai en général. Toutefois les exceptions sont nombreuses : il y a dans Horace des hexamètres où le dernier mot est coupé en deux ; les élisions pratiquées d'un vers à l'autre et qui sont assez communes même dans Virgile[1] ainsi que les vers hypermètres, sont encore au fond des dérogations à cette règle. Que peut-on donc conclure de là sérieusement pour ou contre les vers de Pindare et ceux des chœurs dans les tragiques grecs ? Les mots y sont coupés plus souvent que dans les autres poëmes sans doute, et cela s'explique, par le genre même de ces vers et l'usage auquel ils étaient destinés ; mais comment cette irrégularité qui n'empêchait pas les hexamètres d'être des vers, empêcherait-elle les vers lyriques de porter ce nom ? M. Vincent reconnaît lui-même et signale de nombreuses exceptions à la règle générale (V. 1, p. 688).

1. M. Quicherat, *Traité de versification latine*, ch. XIII.

Comment alors s'appuie-t-il avec tant de confiance sur le mot d'Héphestion, qui n'a pas de valeur absolue?

9° Notre critique cite encore (V. 1, p. 688), et avec une confiance excessive, un passage de Mallius Théodore qui lui semble trancher la question. « Si l'on remarque, dit ce grammairien, chez les poëtes lyriques ou tragiques, des procédés qui s'écartent des règles communes de la métrique, que l'on cesse de s'en étonner. Les plus doctes écrivains l'ont dit avant nous : ce ne sont pas des vers, mais des rhythmes[1]. Or, je m'empare de ce raisonnement[2], et je dis : « Les poëmes de Pindare ne sont pas des mètres, mais « des rhythmes : *Non metra, sed rhythmi.* » — Examinons ce passage à notre tour, et voyons ce qu'il comporte. Supposons qu'un prosodiste français, après avoir remarqué que les vers de neuf et de onze syllabes ne sont pas admis dans la versification française, ajoute : « Si l'on en rencontre de cette mesure dans les opéras de Quinault, qu'on ne s'en étonne pas; ce ne sont pas des mètres, mais des phrases à chanter. » C'est là très-exactement le sens que M. Vincent attribue au mot de Mallius Théodore : *Non metra, sed rhythmi.* Sera-t-il permis de conclure que les opéras de Quinault ne sont pas en vers ? Non, certes : tout ce qu'on pourra affirmer, c'est ce que dit le grammairien cité, que, pour quelques-uns de ces vers, Quinault s'éloigne des procédés ordinaires de notre métrique. Il n'y a pas autre chose à dire sur Pindare et les chœurs des tragiques.

10° Le passage de Cicéron (V. 1, p. 687), qui déclare que les vers lyriques dépouillés du chant n'ont aucune harmonie

1. J'emploie la traduction de M. Vincent. Voyez encore, sur ce point, la deuxième lettre de M. Rossignol, qui, dans la discussion des textes, me paraît avoir sur son antagoniste une supériorité manifeste (R. 2, p. 892, et 893).

2. *S'emparer d'un raisonnement*, quand il s'agit de décider une question obscure et controversée, est un procédé de critique bien singulier et bien dangereux.

poétique et ne se distinguent presque pas de la prose, est d'un grand poids, sans doute; mais il ne faut pas lui faire dire plus qu'il ne dit. Il est clair d'abord qu'il s'applique uniquement aux strophes libres comme celles de Pindare, qui, composées de beaucoup de vers de mesures différentes, ne produisent pas en effet, une harmonie bien sensible à l'oreille. Mais on ne peut douter que les vers lyriques rassemblés dans un ordre régulier n'apportassent aux Grecs et aux Romains une sensation qu'ils reconnaissaient parfaitement pour être celle des vers. La strophe alcaïque, par exemple, et la strophe saphique, ont une harmonie très-sensible et assez marquée pour que nous ne les confondions pas l'une avec l'autre, nous qui sommes loin d'accentuer le latin comme le faisaient les Romains. M. Vincent, du reste, fait lui-même cette distinction (V. 3, p, 151). Les vers lyriques mélangés entre eux pouvaient donc n'avoir que très-peu d'harmonie, sans cesser pour cela d'être individuellement des vers : comme chez nous, les vers de sept syllabes croisés avec des vers de six et de huit déconcertent tout à fait l'oreille; ils ne sont pas moins chacun en soi des vers français.

Or, c'est là exactement le sens de Cicéron, dont voici la phrase entière[1] : « Le nombre est plus sensible dans les vers que dans la prose, quoique certains vers ressemblent, quand on ne les chante point, au discours ordinaire. Cela se remarque principalement dans les meilleurs poëtes lyriques; leur versification ne paraît *presque*[2] qu'une simple prose lorsqu'elle n'est point soutenue par le chant. » N'est-il pas manifeste que selon Cicéron ces lyriques ont réellement écrit en vers, et que ces vers étaient assez irrégulièrement rhythmés pour ressembler à de la prose, mais qu'enfin ils n'en étaient pas.

1. *Orator*, c. LV, n° 183.

2. J'ai écrit en italique le mot *presque*, oublié par Colin, pour rendre le *pæne* de l'auteur.

11° Un passage de Quintilien dans son *Institution de l'orateur* (IX, IV, nos 52, 53), paraît à M. Vincent plus formel encore; il mérite d'être cité textuellement. *In adeo molestos invidimus grammaticos quam fuerunt*[1] *qui lyricorum quædam carmina in varias mensuras coegerunt :* « Nous avons rencontré des grammairiens aussi fâcheux que l'ont été ceux qui ont voulu réduire certains chants lyriques à des mesures déterminées. »—Mais d'abord ce passage est contesté. Les éditeurs n'hésitent pas à déclarer le texte corrompu, et Burmann propose une correction, *velut* devant *lyricorum*, qui ferait tomber sur la prose des orateurs ce que M. Vincent croit s'appliquer infailliblement aux vers lyriques[2].

En second lieu, un témoignage, quelque formel qu'il soit, ne suffit pas toujours pour renverser l'opinion commune. Un grammairien français illustre entre tous, Lancelot, dans sa *Briève instruction sur les règles de la poésie française* (c. I, art. 2), écrit : « Il n'entre que cinq sortes de vers dans la poésie ordinaire (savoir, ceux de douze, de dix, de huit, de sept et de six syllabes). Toute la vraie cadence des vers français est comprise en ces cinq sortes, et tout autre nombre de syllabes, ou moindre que six, ou plus grand que douze, ou de neuf ou d'onze, ne peut avoir de vers que la rime. » Certes, voilà une déclaration formelle et faite par un homme très-distingué; elle n'en est pas moins parfaitement fausse, et détruite par la pratique constante de nos poëtes, aussi bien antérieurs que postérieurs à Lancelot, qui reconnaissent et emploient à propos les vers de cinq, et même de quatre et de trois syllabes[3].

1. M. Vincent, dans sa citation (V. 1, p. 687), retranche les mots *quam fuerunt*, ce qui change tout à fait le sens et fait croire que Quintilien applique directement à son sujet ce qu'il rappelle seulement par une sorte de comparaison.

2. M. Rossignol a fait cette observation (R. 2, p. 893); et ce qu'il y a de plaisant, c'est que M. Vincent croit qu'elle sert sa cause (V. 3, p. 152).

3. Voyez le *Traité de versification française* de M. Quicherat, part. II, ch. XIV, sur les vers de différentes mesures.

Enfin, la phrase de Quintilien n'a pas du tout le sens qu'y suppose M. Vincent. Le rhéteur latin se plaint de ceux qui ont voulu traiter en détail de tous ces vers dans le choix et l'arrangement desquels le poëte était très-libre, comme nous trouverions fâcheux un prosodiste qui s'arrêterait longtemps sur nos vers d'une, de deux, de trois syllabes. En effet, il n'y a à peu près rien à dire de ces mètres qui existent sans doute chez nous, mais y sont très-peu usités. De même, et à plus forte raison, chez les Latins, où la distinction des brèves et des longues permettait une multitude de combinaisons diverses dans ces assemblages de quatre à huit syllabes, Quintilien a pu blâmer les grammairiens qui les avaient péniblement classées, sans nier pour cela l'existence de ces vers, comme le suppose M. Vincent.

Il faut même observer que la phrase citée par celui-ci comme corroborant son opinion : *Nihil est in prosa scriptum quod non redigi possit in quædam versiculorum genera*, ne s'y rapporte pas du tout; c'est la confirmation d'une pensée toute contraire, savoir : qu'il échappe souvent aux orateurs des vers de toute mesure, sans qu'ils s'en aperçoivent; « et, en effet, remarque l'auteur, il n'y a pas de prose qui ne puisse se couper en quelque espèce de petits vers[1]. » Ces mots, au lieu de confirmer l'assertion que les vers lyriques ne sont pas des vers, prouvent donc la proposition opposée, savoir qu'ils en sont réellement, puisqu'elle vient à propos des vers hexamètres, pentamètres, ïambiques ou autres, qui échappent aux orateurs[2].

12° Toutes les citations, d'ailleurs, ne détruisent pas le

1. Valérius Probus est plus positif encore (Putsch, 1490): il dit que le vers héroïque est le seul que les orateurs doivent éviter. « Nam si omnem fugere voluerint, tacebunt, quoniam nulla oratio sine metro est. »

2. Voilà un exemple, entre beaucoup d'autres, de la précipitation de M. Vincent à prendre comme favorables les témoignages qui lui sont le plus contraires.

fait matériel et patent, que les strophes et les antistrophes de Pindare et des chœurs des tragiques sont composées de portions de discours mesurées semblablement et qui se reproduisent dans le même ordre pendant toute la pièce. M. Vincent, qui ne définit nulle part rigoureusement le vers, semble pourtant le faire consister dans le retour ou la répétition d'une même cadence. « Tout mètre est-il vers ? dit-il ; c'est-à-dire tout système de pieds déterminé est-il un vers ? Non ; mais il pourra le devenir s'il y a une répétition, un retour, *reversus*. » (V. 3, p. 150.) Cela étant, comment refuse-t-il des vers à Pindare et aux tragiques qui ramènent très-exactement aux mêmes places la même série de longues et de brèves [1] ? « C'est que les mètres de Pindare sont évidemment, *quant à la première strophe* de chaque ode, écrits sans parti pris à l'avance et uniquement de manière à affecter une certaine disposition musicale. » (V. 3, p. 151.) Ce que M. Vincent donne ici pour évident est précisément en question. Les admirateurs de Pindare croient qu'il composait ses strophes des vers qui lui paraissaient le plus propres à peindre son sentiment actuel. Si c'est une erreur, il fallait le démontrer, et non pas supposer comme évident qu'il écrivait sa première strophe en prose et au hasard, pour s'astreindre ensuite à ramener constamment dans toutes les strophes suivantes une prose composée du même nombre de brèves et de longues disposées semblablement. Ce choix des syllabes aurait été d'autant plus puéril s'il n'écrivait pas en vers, que la mu-

1. M. Vincent a plus tard nié cette proposition, et pensé que les scoliastes avaient souvent changé le texte pour retrouver exactement la quantité qu'ils voulaient y voir (*Analyse du traité de la musique*, de saint Augustin, p. 27). — Qu'ils l'aient fait quelquefois, cela se peut, sans doute ; mais que le principe général de la division en vers ait été admis par tous, contre la vérité et l'opinion commune ; que ç'ait été chez eux une habitude constante et un parti pris d'altérer le texte pour le diviser à leur gré, et que personne cependant ne se soit récrié contre cette profanation, c'est ce qu'il est, je ne dis pas difficile, mais impossible de croire.

sique, comme nous le disent les anciens[1], intervertissait à tout instant les valeurs prosodiques, et qu'ainsi, la prose des strophes suivantes se serait tout aussi bien chantée sur le même air que la précédente, lors même que les longues ou brèves n'auraient pas exactement correspondu à celles du premier couplet.

« Les odes et chœurs, ajoute notre philologue, ne sont pas des mètres, par la raison qu'ils ne satisfont pas à cette condition du retour successif des mêmes cadences, à moins qu'on ne veuille considérer une strophe entière comme un seul vers. » (V. 3, p. 151.) — Entendons-nous : ces cadences identiques ne reviennent pas immédiatement comme les hexamètres des poëmes héroïques, les asclépiades de la première ode d'Horace, ou, en général, les vers des strophes dites *monocolos ;* mais elles reviennent à tour de rôle comme les vers des distiques ou ceux des strophes à deux ou plusieurs membres. Toute la différence est qu'au lieu de deux ou trois vers dans la strophe, il y en a huit, dix, douze, quinze, ainsi que le déclare expressément Denys d'Halicarnasse[2] dans son *Traité de l'arrangement des mots* (c. XIX); le retour n'est pas moins réel.

13° Il faudrait ajouter à ces considérations qu'il y a bien d'autres auteurs, et de plus graves que Mallius Théodore, qui parlent de Pindare et des tragiques, et que pas un seul ne nous induit à penser que les anciens aient fait la distinction dont on nous parle ici. Quintilien, par exemple, énumé-

1. Denys d'Halicarnasse, *De compositione verborum*, c. XI; Longin, *Fragmenta*, III, n° 5.

2. Ce passage, si contraire à l'opinion de M. Vincent, et que celui-ci ne paraît pas avoir assez remarqué, le voici selon la traduction de Batteux : « Les anciens lyriques, je veux dire Alcée et Sapho, ne faisaient que de petites strophes, et mettaient *peu de variété dans les vers de ces strophes*, qu'ils terminaient par un petit vers épisodique. Du temps de Stésichore et de Pindare, on faisait les stances plus longues, et on y mettait un plus grand nombre de vers, uniquement pour la variété. »

rant les principaux poëtes lyriques grecs (X, 1, nos 61 et suiv.), et nommant Pindare, Stésichore, Simonide et Alcée, ne dit pas du tout que celui-ci seul ait écrit en vers, ou que les autres aient mis dans leurs strophes autre chose que des vers[1]. Qui croira jamais qu'une circonstance si grave ait échappé à tous les métriciens comme à tous les rhéteurs grecs ou latins? Quintilien ne fait, du reste, que suivre ici la division établie par les grammairiens d'Alexandrie dans leur fameux canon des auteurs classiques. Ces auteurs sont ainsi distribués dans celui qu'on prétend dressé par Aristophane de Byzance et Aristarque : 1° poëtes épiques, 2° ïambographes, 3° lyriques, 4° élégiaques, 5° tragiques, 6° comiques, 7° historiographes, 8° orateurs, 9° philosophes[2]. Concevez-vous qu'on eût mis les lyriques entre les ïambographes et les élégiaques, s'ils eussent écrit dans une forme de langage reconnue pour n'être pas des vers?

14° M. Vincent est si embarrassé de ses propres conclusions, qu'il se défend, à la fin de son dernier article, d'avoir dit que ces strophes fussent de la prose. « J'ai dit que les paroles séparées de la musique n'étaient pas des vers.... Ce n'est point de la simple prose, tant s'en faut; mais ce ne sont point des vers[3] : c'est quelque chose d'intermédiaire, si l'on veut, ou plutôt c'est une composition *sui generis* qui n'est ni l'un ni l'autre. » (V. 3, p. 151.) — Ces mots, il faut l'avouer, déroutent complétement le lecteur. On n'a admis jusqu'ici

1. Jean Tzetzès, dans ses vers sur les différents genres de poëtes (p. xxiij des *Scolies d'Aristophane*, édit. Didot, 1842), nomme les dix lyriques grecs les plus célèbres, et, comme Quintilien, ne remarque pas du tout qu'aucun d'eux ait écrit autrement que ses confrères.

2. Ficker traduit par M. Theil, p. 185.

3. La question soulevée ici est tout à fait oubliée aujourd'hui; et je ne crois pas qu'en 1846 elle ait occupé sérieusement, dans le sens du proposant, un seul érudit connu par des travaux importants. Toutefois, il s'est fait alors un peu de bruit autour d'elle, et c'est ce qui explique la première publication de cet article, qui est devenu d'ailleurs, par les réponses souvent amères de M. Vincent, le point de départ de notre polémique.

dans le langage, comme le Bourgeois gentilhomme et son professeur de philosophie (II, 6 et III, 3), que deux formes exclusives l'une de l'autre, la prose et les vers. Supposer une forme intermédiaire ou une troisième forme qui ne serait ni la première ni la seconde, c'est déclarer qu'on prend les mots français dans un autre sens que tout le monde. C'est alors avoir très-mal établi la question ; car c'était évidemment sur cette troisième forme qu'il fallait appeler notre attention et porter tous les éclaircissements ; et jusqu'au dernier moment, il n'en a pas été dit un mot.

Concluons donc. Nous nous sommes fait depuis longtemps une notion plus ou moins exacte de la prose et des vers dans les deux langues classiques. Ces deux notions sont-elles suffisamment nettes chez nous ? On peut le nier, sans doute, et apporter de nouvelles considérations qui les éclaircissent et fixent nos idées à cet égard. Ce n'est pas ce qu'a voulu M. Vincent. Il suppose que les idées que nous nous sommes faites de ces deux formes sont assez précises ; et, partant de cette signification, il veut établir que ce qu'on nous a donné jusqu'ici pour des vers dans les odes de Pindare et les chœurs des tragiques grecs n'est pas véritablement des vers.

En thèse générale, il lui serait, comme je l'ai dit, impossible de le prouver tant qu'il n'aurait pas déterminé exactement ce qu'il entend par le mot *vers*, et en quoi les lignes mesurées qu'il rejette de cette catégorie s'en éloignent. En fait, il paraît loin d'avoir achevé la démonstration, puisqu'il ne peut pas trouver un seul texte positif ; que les témoignages qu'il apporte sont contestés ou contestables ; que le sens qu'il leur donne est le plus souvent arbitraire ; que les applications qu'il en fait sont loin d'être évidentes ; et qu'ainsi les conséquences qu'il en tire sont, sinon entièrement fausses, au moins excessives.

DU RHYTHME ET DU MÈTRE[1].

Une discussion intéressante sur un point difficile des langues anciennes, sur la nature du rhythme et du mètre dans les vers grecs et latins s'est élevée l'année dernière (1846), entre deux savants hellénistes de l'Académie de Paris. L'un et l'autre ont, à cette occasion, montré leur érudition, en produisant à l'appui de leurs sentiments des textes nombreux et variés.

Malgré cette richesse de citations, tous ceux qui ont lu leur discussion d'un bout à l'autre sont d'accord qu'elle est restée profondément obscure; et qu'après y avoir bien réfléchi, on ne sait pas ce qu'on doit croire en définitive; on ne sait pas même exactement ce que chacun de ces savants a voulu dire.

Cette obscurité tient aux causes suivantes :

1° La difficulté du sujet n'est pas petite. C'est une entreprise très-épineuse de faire bien comprendre des modifications aussi fugitives que celles de la voix humaine dans le langage ordinaire. Elle devient surtout d'une extrême difficulté, quand il s'agit de qualités harmoniques, qui n'existent plus aujourd'hui, du moins dans le même état; de sons qu'aucun être vivant n'a pu entendre, et que nous n'imagi-

1. Cette dissertation a été insérée dans la *Revue de l'instruction publique* du 5 septembre 1847, p. 1167 et suiv.

nons que sur les témoignages de gens qui les avaient fort mal analysés eux-mêmes.

On peut, du reste, se faire une idée de cette difficulté, si l'on considère que Gérard Vossius, cet homme si profondément érudit, soutenant d'après Aristote et Cicéron, dans ses *Commentarii rhetorici* (IV, 4, § 2), « que le rhythme est un son convenable à la pensée, naissant de la composition et de la disposition des parties, dissimulé et caché, et pourtant sensible, » trouve que cette phrase vague et indécise est encore trop claire et trop déterminée, et que si l'on veut avoir une définition réciproque, il faut en retrancher toute idée de pensée ou de langage humain, et dire seulement que le rhythme est un son convenable né de l'ordre des parties du mouvement. *Nulla sententiæ vel sermonis humani mentio fiat; sed simpliciter dicatur numerum esse sonum convenientem ortum ex ordine partium motus.* Après une définition pareille, il est bien sûr qu'on ne sait pas plus ce que c'est que le rhythme que s'il n'en avait jamais été question. Il est évident que Vossius lui-même ne le savait pas; et bien d'autres malheureusement ne le savent pas mieux que lui.

Batteux essaye en plusieurs endroits[1] d'expliquer ce que c'est: il fait aussi à ce sujet, dans son traité *De la construction oratoire*, une dissertation qui mérite pour plusieurs bonnes observations d'être lue attentivement; mais il tombe nécessairement dans le galimatias, puisqu'il ne savait pas du tout ce que c'est que l'accent rhythmique.

Sabatier, dans son *Dictionnaire de littérature*, et même les auteurs de la partie *Grammaire* dans l'*Encyclopédie*[2], ne sont pas plus heureux. Ils répètent tous et délayent ce qu'ont dit les anciens. Aucun d'eux ne peut expliquer précisément ce que c'est que le rhythme; aucun d'eux surtout ne peut rendre

1. Voyez sa traduction de la *Poétique d'Aristote*, note 3.
2. Aux mots *Rhythme*, *Nombre*, *Cadence*, *Harmonie*.

sa pensée sensible, en prononçant, par exemple, la même phrase rhythmée et non rhythmée.

2° Dans cette profonde obscurité du sujet, nos deux érudits ne définissent pas les termes. Ils discutent sur le rhythme et sur le vers; et ne disent nettement ni ce que c'est que le vers, ni ce que c'est que le rhythme. L'un d'eux croit que celui-ci, au jugement de l'oreille, est une succession régulière de sons, et il n'explique pas en quoi consiste cette régularité; si elle est dans les sons eux-mêmes, dans les intonations, dans la mesure ou dans l'intensité de la voix. L'autre croit que le rhythme consiste particulièrement dans l'égalité des intervalles de temps successifs, et que c'est sur cette égalité que se règle le chant de l'ode. C'est si l'on veut une définition claire, quoiqu'on ne voie pas par quoi cette égalité est marquée dans la parole; mais il est obligé d'avouer qu'aucun écrivain ancien n'énonce formellement cette qualité du rhythme : ce n'est de sa part qu'une conjecture, et, malgré les probabilités dont il cherche à l'étayer, cette conjecture est certainement malheureuse, puisque nous avons, nous autres modernes, des rhythmes parfaitement marqués, dans le plain-chant, par exemple, et dans nos récitatifs où cette égalité de temps ne se trouve pas du tout. Son hypothèse n'est donc appuyée ni sur les témoignages, ni sur la tradition, ni sur la nature même de la chose. On avouera qu'il est difficile d'en trouver une plus chancelante.

Du reste, les deux savants s'accordent à dire que le mètre diffère du rhythme en ce que les brèves y comptent toutes pour un temps et les longues pour deux, tandis que le rhythme admet des valeurs d'un temps et demi, de trois et de quatre temps. Or ce n'est là qu'un accident de la prononciation. Ce ne saurait être l'essence ni de l'un ni de l'autre. Ajoutons que définir une chose qu'on ne connaît pas par sa différence avec une autre qu'on ne connaît pas davantage, c'est ne rien apprendre au lecteur.

3° J'ai dit qu'on trouvait dans les deux dissertations un grand nombre de passages grecs et latins. Si je ne me trompe, nos érudits ont trop de confiance dans ces textes. Ils ne font pas attention que les anciens, ayant presque toujours fort mal démêlé leurs idées, employaient partout des termes métaphoriques dont il est impossible de rien tirer de positif, tant qu'on ne les a pas réduits à leur signification propre. Ils louent, par exemple, comme un langage très-énergique cette pensée citée par Aristide Quintilien, que le *rhythme est le mâle* et que la *mélodie n'est que la femelle;* ou cette autre de Suidas, que le *rhythme est le père du mètre*. Ce langage prétendu énergique n'est au fond qu'un langage insensé, comme le sera toujours le style métaphorique appliqué aux sciences. N'est-il pas évident qu'on ne peut rien tirer de là pour la connaissance de la vérité?

4° Pour éclaircir un peu les idées, ils assimilent souvent les choses anciennes aux choses modernes qui ont conservé le même nom; ou à d'autres qui paraissent y être analogues, sans songer que les mêmes noms représentent presque toujours des idées très-différentes, souvent contraires, quand on les prend à de si grandes distances; et que, d'un autre côté, les progrès des arts et des sciences rendent l'assimilation, même quand elle est fondée, tellement inexacte, qu'on ne peut y avoir aucune confiance. L'un et l'autre parlent constamment de vers lyriques *chantés* ou *non chantés*. Or, qu'était-ce que *chanter* chez les anciens? cela avait-il quelque ressemblance avec ce que nous appelons ainsi? c'est une question [1]; et il ne faudrait pas la supposer résolue lorsqu'elle embarrasse fort tous ceux qui l'étudient philosophiquement.

5° Préoccupés d'un système, ils entendent les mots très-vagues des Grecs ou des Latins dans le sens précis qui y

1. Je crois avoir expliqué cette difficulté dans mes *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, n° XIII, p. 365.

convient, et ne remarquent pas qu'ils portent ainsi dans le texte ancien leur propre pensée, au lieu d'exprimer dans leur texte la pensée ancienne. Le mètre est appelé dans Suidas εἶδος τοῦ ῥυθμοῦ. Si l'on traduit εἶδος par *espèce*, on conclut aussitôt que le mètre est une des espèces comprises sous le genre *rhythme*. Or, ne serait-on pas fort embarrassé de désigner précisément les espèces collatérales? La vérité est que εἶδος signifie mieux encore *forme* qu'*espèce;* et que la phrase *le mètre est une forme du rhythme* présenterait en logique un tout autre sens que celle-ci : *le mètre est une espèce de rhythme.* C'est ainsi qu'en français nous disons très-bien que les vers sont une *forme* du langage périodique, sans qu'ils en soient pourtant une *espèce.*

6° Ils vont quelquefois jusqu'à expliquer dans le sens particulier qui leur convient un texte susceptible d'être entendu dans le sens opposé. En voici un exemple curieux dans la traduction d'un passage de M. Victorinus, où l'un de nos érudits croit voir sur l'*arsis* et la *thésis* des Grecs le contraire de ce qu'on a entendu jusqu'ici par ces deux termes. Les anciens voyant que dans un mot comme *natura*[1], la voix s'élève sur *tu* et s'abaisse sur *ra*, avaient appelé *arsis*, c'est-à-dire *élévation*, la partie du mot qui contient la syllabe accentuée et spécialement cette syllabe. Ils avaient nommé *thésis*, c'est-à-dire *position, abaissement*, la partie du mot qui suit l'arsis, ou les syllabes non accentuées et prononcées plus faiblement. Pour figurer aux yeux cette élévation ou cet abaissement, ils élevaient le pied ou les doigts sur l'arsis, et les abaissaient contre le plancher ou une table sur la thésis. L'arsis se faisait donc sans bruit, et la thésis était accompagnée du choc du pied ou du doigt, ce que Quintilien, dans son *Institution oratoire* (IX, IV, nos 55 et 49), appelle *strepitus digitorum.* M. Victorinus dit à ce sujet : *Est arsis sublatio pedis sine sono*,

1. Prononcez ce mot comme le prononçaient les Romains, c'est-à-dire à l'italienne, en appuyant sur la seconde syllabe.

thesis positio pedis cum sono : L'arsis est le soulèvement du pied sans bruit, la thésis est l'abaissement du pied avec bruit ou choc. Rien là dedans ne se rapporte à l'intensité de la voix. Notre auteur paraît croire que *sono* désigne ici la force de la parole; il explique donc cette phrase comme si Victorinus avait voulu dire que l'arsis était l'élévation du pied *sine sono* (*vocis*) sans que la voix se fasse entendre; et que la thésis en est l'abaissement *cum sono* (*vocis*) avec une augmentation dans le volume de la voix; et il conclut, comme je l'ai dit, contrairement à ce que nous disent les anciens, que l'arsis correspond au temps faible et la thésis au temps fort[1].

7° C'est par un abus semblable que nos érudits donnent aux phrases isolées des Grecs ou des Latins une valeur absolue qu'elles ne sauraient avoir. Indépendamment même de ce que les textes nous sont arrivés souvent dans un état pitoyable, qu'on les a corrigés par des conjectures plus ou moins heureuses, qu'ils appartiennent quelquefois à des auteurs médiocres ou de nulle valeur, que ce sont enfin des fragments détachés de ce qui les précède ou les suit : qui ne sait que, lorsqu'on s'en tient aux termes généraux, on énonce tous les jours des propositions diamétralement opposées, et qui sont cependant vraies pour chacun à son point de vue, mais ne peuvent entraîner l'assentiment des vrais philosophes. C'est ainsi que Ménandre, dans les sentences monostiches qui nous sont restées de lui, dit, selon le besoin, beaucoup de bien et beaucoup de mal des femmes, et, dans tous les cas, d'une manière absolue et sans exception. Qui voudrait cependant prendre ces assertions pour une règle générale de conduite?

Pour ne pas sortir de notre sujet, c'est un passage fréquemment cité que celui où Aristote déclare qu'un poëme consiste dans l'imitation et non dans les vers[2]. Combien de

1. Voyez dans mes *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, une dissertation complète sur l'arsis et la thésis, n° VII, p. 250 et suiv.

2. *Poétique*, ch. 1, n° 8.

gens n'en ont-ils pas conclu que la versification n'était pas essentielle à la poésie ? Or, si l'on veut du même auteur une déclaration tout à fait contraire, on la trouvera dans sa *Rhétorique* (III, VIII, n° 1), où il dit que « la prose doit être nombreuse, mais non avoir la *mesure*, sans quoi elle deviendrait *poëme*. » N'est-il pas évident que l'auteur qui parle ainsi n'a pas le sens commun, ou que ces phrases ont dans sa pensée un sens plus restreint que ne l'indique leur teneur [1]; et qu'il est impossible de fonder sur une d'elles une décision quelconque?

Concluons de là que tant que les anciens ne nous donnent pas une définition rigoureuse, mais nous représentent seulement les choses par quelque qualité accidentelle, il n'y a aucun fonds à faire sur leur témoignage; on n'en peut tirer que des inductions plus ou moins vraisemblables, qu'il faut vérifier avec d'autant plus de sévérité qu'on prétend soi-même attacher plus de prix aux conséquences.

8° La discussion dont je rends compte ici nous en donne de singuliers exemples. Les deux adversaires s'appuient souvent sur les mêmes phrases pour établir leur sentiment et renverser l'opinion opposée. Quintilien, Denys d'Halicarnasse, Mallius Théodore, Aristide Quintilien et d'autres sont ainsi invoqués avec un égal succès par les deux savants, et les mêmes passages sont mis en avant de part et d'autre pour confirmer des assertions toutes contraires. N'est-il pas clair qu'avec une telle stratégie on ne peut aboutir à rien, et que la question restera éternellement suspendue, si l'on n'a pas recours, soit à des textes précis, s'il y en a, soit à une analyse rigoureusement faite et soigneusement expliquée des éléments mêmes de la question ?

C'est ici que j'en voulais venir ; car je n'ai pas la préten-

1. Cette difficulté s'explique très-bien ici : c'est que le mot ποίημα, qui signifie *poëme*, veut dire aussi *vers*. Mettez ce dernier mot dans la phrase citée, il n'y a plus de contradiction entre elle et la précédente.

tion d'apporter à nos deux érudits ces textes précis qui peut-être n'existent pas ; mais, en ce qui tient à l'analyse des idées, je puis leur donner un bon conseil, et le voici : c'est qu'il faudrait toujours dans des questions pareilles que la connaissance intime de la matière dominât les inductions trop souvent douteuses que l'on tire des textes anciens.

Je m'explique. Quand il s'agit du *rhythme*, du *mètre*, du *vers*, ce n'est pas des mots seulement qu'il est question, mais du sens réel et fondamental que ces mots représentent. Le rhythme est-il quelque chose en soi de distinct, de frappant pour l'oreille ? Expliquez-le d'abord ; déterminez-le d'une manière bien nette ; et, quand cela sera fait, vous nous prouverez que c'était bien là ce que les anciens entendaient. Le mètre était pour eux autre chose que le rhythme : qu'était-ce donc que le mètre ? en avons-nous des exemples chez nous ? pouvons-nous le détacher du rhythme ? s'y trouve-t-il constamment joint ? Donnez-nous, s'il est possible, des prolations françaises qui nous fassent bien comprendre, et sans métaphore, ce que vous voulez exprimer[1]. Alors vous nous prouverez que c'était là ou que ce n'était pas l'idée que s'en faisaient les Grecs ou les Romains. En d'autres termes et plus généralement, les questions où, comme ici, il s'agit du fond des choses, ne doivent pas être résolues par l'érudition pure et le feuilletage des vieux livres : il faut qu'à cette érudition se joigne d'abord l'analyse de nos sensations et de nos idées.

C'est en invoquant l'expérience et la sensation qu'on doit établir quels éléments harmoniques entrent nécessairement dans le discours ; quels sont, parmi ces éléments, ceux qui constituent le rhythme, ceux qui forment le mètre, ceux qui font les vers. Cela fait, vous arriverez certainement, sinon à

1. M. L. Quicherat, parlant de l'accent des mots latins dans son *Traité de versification latine*, ne manque pas de donner en note sur des mots français l'exemple de ce qu'il veut expliquer. C'est, en effet, le seul moyen de se faire comprendre en une matière si délicate.

vous accorder, au moins à vous comprendre; vous discuterez sur des choses, au lieu de discuter sur de vains mots; et les lecteurs vous suivront avec intérêt, non-seulement parce qu'ils verront clair dans vos assertions, mais surtout parce que les idées qu'ils se feront des points en litige seront parfaitement nettes, et qu'arrivés à la fin, convaincus ou non par vos arguments, ils se rendront ce témoignage, qu'ils ont gagné quelque chose à vous suivre, et ont maintenant dans l'esprit une connaissance qui n'y était pas auparavant.

Je prendrai la liberté de dire ici l'idée que je me fais du sens de ces trois mots. Je puis me tromper, sans doute; mais si je me trompe tout le monde pourra le voir clairement : car il ne restera, je l'espère, aucun doute sur ma pensée dans l'esprit du lecteur.

Le *rhythme* dans le discours est la disposition des syllabes en tant qu'elles sont ou ne sont pas accentuées. On sait qu'il y a dans le discours des syllabes plus fortement marquées que d'autres. Burnouf, dans sa Grammaire grecque § 395 (note 2), les a indiquées avec raison dans ces vers de J.B . Rousseau :

> Le masque *tombe*, l'homme *reste*,
> Et le héros s'évanou*it*,

où l'oreille saisit en effet à des intervalles très-réguliers des sons bien marqués ou des *arsis*, *ombe*..... *este*..... *o*..... *i*, séparés par des *thésis* ou des sons beaucoup plus faibles. C'est là exactement le rhythme ; seulement l'égalité des intervalles n'est pas nécessaire, comme le fait bien voir Burnouf au même endroit, où il cite des vers rhythmés différemment; comme le déclare d'ailleurs Aristote dans sa *Rhétorique* (III, VIII, n° 1) où il remarque que c'est un défaut dans le discours d'être trop régulièrement partagé.

Le *mètre* (le mot l'indique) est la mesure des syllabes. Chez nous cette mesure consiste uniquement dans leur nombre. Chez les anciens, on faisait entrer en compte leur valeur pro-

sodique qu'on estimait ou en pieds, ou en unités de la valeur d'une brève appelées *sémions*[1]. Le vers hexamètre valait vingt-quatre de ces sémions; le pentamètre n'en valait que vingt. Il y avait des vers qui, au lieu d'être rigoureusement déterminés comme les deux que je viens de citer, laissaient au poëte une assez grande liberté. Tels sont les vers iambiques libres, ceux de Phèdre en particulier, qui semblent osciller entre dix-neuf et vingt-deux sémions. C'est là leur mesure ou leur mètre, si l'on n'aime mieux l'évaluer à six pieds inégaux comme le font d'ordinaire les métriciens.

On comprend que le mètre et le rhythme sont théoriquement indépendants l'un de l'autre[2]. Celui-ci n'existe dans le discours qu'à la condition d'être entendu. Il consiste toujours dans les syllabes accentuées alternant avec des syllabes glissantes et que l'oreille saisit parfaitement. Si l'on prononce, par exemple, à la façon des Romains.

> Athénæ quum florérent aéquis légibus
> Prócax libértas civitátem míscuit,

on entend dans chaque vers quatre syllabes fortes entrecoupées de huit syllabes plus faibles : c'est là le rhythme. Le mètre, au contraire, est le compte ou l'évaluation des syllabes. Il existe donc dans les vers écrits et non prononcés; il existerait encore pour un sourd, si ce sourd en connaissait la valeur conventionnelle.

La distinction de ces deux accidents des vers est si nette, que nous pouvons la reproduire sur un exemple français. Dans ce vers du *Méchant* (acte I, sc. 1) :

> Mais à propos de lui, — j'apprends avec douleur....

le mètre est douze syllabes ; le rhythme est celui de tous nos alexandrins, les accents portent sur les finales des deux hé-

1. Quintilien, *Institutio orat.*, IX, IV, n° 51.
2. Voyez l'*Éclaircissement* I.

mistiches. Changez la ponctuation, supprimez la virgule après *lui*, et mettez la après *propos* : le mètre reste certainement le même puisqu'il n'y a pas une seule syllabe altérée ; mais vous changez à la fois le sens et le rhythme : le sens, en ce que *lui* devient complément de *j'apprends*, au lieu de l'être de *propos* ; le rhythme, en ce qu'au lieu de deux hémistiches de six syllabes chacun, il y a trois parties accentuées tétrasyllabes.

Mais à propos, — de lui j'apprends — avec douleur....

On pourrait trouver en latin, des exemples analogues. Je me contente d'en indiquer un seul. Ces deux vers de Virgile :

Sáltántes sátyros imitábitur Alphesiboéus,
Agréstem ténui meditábor arúndine músam,

ont exactement le même mètre, non-seulement par la valeur de leurs pieds, mais par le nombre et l'arrangement des longues et des brèves. Quant au rhythme, il est différent : le premier a quatre syllabes accentuées *tan*, *sa*, *ta*, *bœ* ; le second en a cinq *gres*, *te*, *ta*, *run*, *mu*.

Dans tous les cas le mètre ne s'appliquait qu'aux vers, car la prose n'étant astreinte à aucune mesure déterminée, on n'avait pas à y compter la valeur des syllabes.

Le *vers* à son tour différait du mètre comme l'objet de sa mesure. Je viens de citer deux vers de Phèdre : ces vers sont les mots mêmes que j'ai écrits : leurs mètres sont vingt-deux et vingt et un sémions, répartis entre les brèves et les longues qui les composent selon la règle ordinaire.

Toutefois, comme on n'employait le mot *mètre* que quand il s'agissait de poésie, on a naturellement pris ce mot pour ce à quoi on l'appliquait sans cesse, et l'on a dit indifféremment des *mètres* ou des *vers*. En ce sens tous les vers sont des mètres, c'est-à-dire qu'ils sont des portions de discours me-

surés d'une certaine manière ; et tous les mètres ne sont pas réciproquement des vers, puisque rien n'empêche d'imaginer une mesure quelconque, cinquante ou soixante pieds, par exemple, qui ne s'appliquerait à aucune phrase actuelle.

Mais, dira-t-on, il ne suffit pas d'exposer que le vers diffère du mètre ; au fond et dans son essence qu'est-ce qu'un vers? Aristote nous le dit dans une phrase bien importante. « Les vers, selon lui, sont les parties coupées ou les sections d'une prose rhythmée[1]. » Le même auteur dit encore que les mètres sont des parties du rhythme [2] et Quintilien s'accorde avec lui sur ce point[3]. En effet, des vers sont partout des portions de discours séparées les unes des autres, et mesurées d'une certaine manière. Il est entendu que les habitudes de chaque nation déterminent cette manière de mesurer les vers, et que c'est d'après cette façon commune que les poëtes mesurent les leurs. Mais enfin il y a vers partout où l'auteur s'astreint à couper son discours en parties mesurées semblablement ou selon une règle déterminée[4].

Chez nous, par exemple, un écrivain qui s'astreindrait à partager par des syllabes accentuées un discours tout entier en sections de quinze syllabes, se trouverait, en fin de compte, avoir écrit un ouvrage en vers blancs de cette mesure ; et, bien que de tels vers ne soient pas admis ou même n'existent pas chez nous, ce n'en seraient pas moins certainement des vers.

Il est d'ailleurs visible que ces sections du discours se rapprochent d'autant plus de la prose qu'on admet un plus grand nombre de mesures différentes, et que l'*Hippocentaure* de Chérémon, qui, au rapport d'Aristote dans sa *Poétique* (ch. I, et XXIV), était un mélange de toutes les espèces de vers, ne

1. *Rhétorique*, III, I, § 1, traduction de Gros, p. 488.
2. *Poétique*, ch. IV, n° 2.
3. *Institutio oratoria*, IX, IV, n° 50.
4. Voyez l'*Éclaircissement* II.

devait avoir à peu près aucune harmonie poétique ; ce n'était pas moins un poëme dans l'opinion du philosophe et selon notre définition, c'est-à-dire un ouvrage écrit en vers, ῥαψῳδία.

Telles sont, à ce qu'il me semble, les idées qu'on doit se faire non-seulement chez nous, mais chez les Grecs et les Romains et partout, du rhythme, du mètre et du vers. C'est bien certainement cela chez nous (en ne comptant pas la rime). Était-ce bien cela aussi chez les anciens ? Si on le conteste, comme la définition est nettement posée, il doit être facile de la renverser par des textes précis et contraires. Dans tous les cas, on devra remplacer les définitions que je donne par d'autres aussi précises et qui nous fassent connaître aussi clairement la nature du défini.

Mais ce qui me paraît importer surtout dans cette discussion, c'est la méthode qui fait chercher la solution d'une difficulté dans l'essence même de la chose, et non pas seulement dans des textes toujours incomplets ou insuffisamment expliqués ; et qui déterminant ainsi d'abord quel est le sens propre, et quels sont les sens détournés des mots, distingue nettement ce que les anciens ont perpétuellement confondu.

LETTRE

AU RÉDACTEUR DU JOURNAL DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE[1].

M. le rédacteur, je lis dans votre numéro du 3 mars 1849, un article de M. Vincent sur un traité de saint Augustin[2] où je suis attaqué en termes assez vifs au sujet d'un examen que j'avais fait dans la *Revue de l'Instruction publique* d'une dissertation de lui sur la composition des odes de Pindare, et d'un autre travail sur le rhythme, le mètre et les vers, inséré deux mois après dans le même recueil. M. Vincent me désigne par le nom d'*auteur anonyme*, parce que je n'ai pas signé ces articles; mais je n'étais anonyme pour aucun de ceux qui lisent la *Revue*. Je ne l'étais pas surtout pour M. Vincent, que j'avais prévenu que je ferais cet examen, avec qui j'en ai d'ailleurs souvent causé depuis. M. Vincent m'avait, de son côté, prévenu qu'il me répondrait; mais j'avouerai franchement que j'attendais une autre réponse.

Avant tout je déclare que je respecte la liberté des écrivains au moins autant que celle des critiques; et que quand un jugement est porté sur un ouvrage, l'auteur a toujours le droit de trouver ce jugement mauvais, de le regarder comme

1. Cette lettre a été écrite dans le courant de mars 1849. Je l'ai retouchée depuis, surtout en ce sens que j'y ai ajouté quelques notes.

2. Cet article faisait suite à un autre qui avait paru dans le numéro du 28 février précédent. Les deux ont été réunis par l'auteur en une brochure in-8° de 28 pages, à laquelle je renverrai pour les passages cités.

nul ou mal fondé, de le combattre par tous les moyens en son pouvoir. Seulement je crois qu'il est convenable que les critiques que l'on veut détruire soient présentées dans le sens où elles ont été faites, qu'on ne les dénature pas dans la réponse, qu'on ne substitue pas aux objections sérieuses des puérilités ou des non-sens. Ce sont là des conditions d'équité et de bonne foi auxquelles M. Vincent ne s'est pas astreint en ce qui me concerne, et je le regrette pour lui comme pour moi[1].

Toutes mes critiques portent sur ces deux points : 1° Que les opinions de M. Vincent ne sont pas présentées d'une manière assez nette pour donner à ses lecteurs une idée exacte de ce qu'il voulait dire ; 2° que les autorités dont il s'appuie ne paraissent pas avoir la force qu'il leur suppose. On ne trouvera rien autre chose dans mes deux articles.

Il semble que le seul moyen de répondre à ces objections, c'était, d'une part, de dire clairement ce que l'on avait entendu ; de l'autre de donner des preuves plus fortes ou de prouver que celles que l'on avait données étaient suffisamment solides. M. Vincent a mieux aimé se plaindre, en termes souvent désobligeants, d'une critique qui n'avait rien que de littéraire, et dans laquelle il ne me serait jamais venu à l'esprit qu'on pût accuser ou de la mauvaise foi ou de la perfidie.

Voici, en effet, ce que je trouve dans son article.

1° M. Vincent me reproche avec quelque aigreur (p. 19) d'avoir donné une définition du rhythme, du vers et du mètre ; il ajoute qu'il ne s'agit pas de savoir ce que lui ou moi pensons de ces trois accidents du discours, mais de ce

1. Je suis obligé de faire le même reproche à l'article que M. Vincent a inséré dans *le Correspondant*. Je ne reconnais pas du tout mes idées dans celles qu'il m'attribue, et j'espère que ceux qui ont lu mon livre ne les y reconnaîtront pas davantage. Voyez plus loin la *Lettre au rédacteur du Correspondant*.

qu'en pensaient les anciens. — C'est très-vrai, et je serais inexcusable si j'avais donné ces définitions comme devant terminer la question. Mais je ne les proposais que comme un exemple de la netteté qu'on doit chercher dans l'explication des mots. J'en prévenais moi-même en disant (ci-d., p. 22) : « Je puis me tromper; mais si je me trompe, tout le monde le pourra voir clairement : car il ne restera, je l'espère, aucun doute sur ma pensée dans l'esprit du lecteur. » Dans la crainte même que cela ne fût pas assez bien compris, je revenais à la fin de l'article sur la même idée, je rappelais mes définitions qui sont incontestablement vraies en français[1], et j'ajoutais (ci-d., p. 26) : « Était-ce bien cela aussi chez les anciens? Si on le conteste, comme ma définition est nettement posée, il doit être facile de la renverser par des textes précis et contraires. Dans tous les cas, on devra remplacer les définitions que je donne par d'autres aussi précises, et qui nous fassent connaître aussi clairement la nature du défini. » Ces définitions n'étaient donc pour moi qu'un moyen d'obtenir une exposition plus claire, sur un point resté obscur. Est-il convenable de me traiter à ce propos comme un pédant qui veut régenter des écoliers? et ne valait-il pas mieux dire exactement ce que l'on entend soi-même par les mots employés?

M. Vincent me force de lui dire ici en propres termes ce que je me bornais à lui faire entendre d'une manière générale : qu'au jugement des hommes les plus capables de lire et de juger ses recherches, il établit si mal le vrai point des questions, qu'on ne sait jamais exactement ce qu'il a voulu

1. Grétry, dans ses *Essais sur la musique*, parle plusieurs fois du rhythme, en particulier dans le tome III, p. 293 et suiv.; il y consacre un chapitre entier et en parle comme d'un effet parfaitement connu. Toutefois, il ne le définit pas. Mais on voit bien que c'est pour lui précisément ce que j'ai dit, puisqu'il marque par des capitales, dans les vers qu'il cite, toutes les syllabes qui le déterminent ou qui portent l'accent.

dire. Je n'insiste pas sur cette observation. Seulement, pour mon compte, n'ayant pas compris ce qu'il entendait, je l'engageais par deux ou trois exemples à s'expliquer mieux ; et tout le monde aujourd'hui peut se convaincre que ma demande n'avait rien de déplacé, puisque ce qu'il y a de plus évident dans la définition que M. Vincent essaye de donner des poëmes de Pindare et des chœurs des tragiques, c'est, il l'avoue lui-même, « la difficulté pour nous de le bien concevoir (p. 22). »

2° M. Vincent m'accuse de mauvaise foi pour avoir dit qu'il paraissait donner à un passage de Marius Victorinus, sur le sujet de l'*arsis* et de la *thésis*, un sens que ne comporte pas le texte latin. Il s'écrie douloureusement : « J'en appelle à la justice et au bon sens du lecteur : ai-je rien dit qui ressemble à ce que la *Revue* me fait dire ? » — Voici la réponse. M. Vincent avance sur la valeur relative de l'*arsis* et de la *thésis* une opinion assurément contraire à l'opinion générale, savoir qu'en ce qui tient au rhythme l'*arsis* est le temps faible et la *thésis* le temps fort. Je n'examine pas ici la question ; il y a quelque incertitude à cet égard dans les témoignages des Grecs ; toutefois, la plupart des auteurs disent, d'accord en cela avec l'étymologie, que l'*arsis* est le temps fort et la *thésis* le temps faible. Il y a surtout sur ce point deux passages péremptoires et d'autant plus certains, que les exemples sont donnés à l'appui : l'un est de Priscien sur le mot *Natura*, l'autre de Térentien (*De arsi et thesi*) sur les mots *Amœnus*, *Amicus*, *Romulos*, *Doricos*, *Appulos*, *Socratem* ; et celui-ci est si frappant, si précis, si détaillé, si catégorique en un mot, qu'il est impossible de rien trouver de plus péremptoire ; et, comme il est d'accord avec l'opinion commune, on ne saurait prendre trop de précautions ni trop affermir ses batteries si l'on veut le renverser. Sur quoi se fonde notre auteur pour ce dessein ? J'ai lu avec beaucoup de soin les articles qu'il a insérés dans le *Journal général* et qu'il a

eu la complaisance de me remettre; je n'ai trouvé aucun texte qui s'y rapportât, même de loin, sinon le passage de Marius Victorinus qu'il m'a plusieurs fois cité lui-même comme prouvant ce qu'il avançait. Voici d'ailleurs ses propres paroles, insérées dans sa *Dissertation sur le rhythme* (p. 5) : « De même, suivant Marius Victorinus (p. 2482), *est arsis sublatio pedis sine sono, thesis positio pedis cum sono.* Ainsi donc, la *thésis* correspond à ce que nous nommons temps fort et l'*arsis* au temps faible. » — Comme il est impossible de rien trouver dans ce latin qui exprime directement le temps fort ou le temps faible, à moins de confondre ce temps fort et ce temps faible avec le *frappé* et le *levé* qui en sont le signe ordinaire chez nous (ce qui serait une âneries si monstrueuse que je n'ai pu en prêter la pensée à personne), j'ai cédé au sens autant qu'il était possible de le faire, et j'ai dit (ci-d., p. 19) « que M. Vincent *paraissait* entendre ce texte comme si Marius Victorinus avait mis *cum sono* (*vocis*), *sine sono* (*vocis*). » Je n'induisais personne en erreur; il était évident que c'était moi qui m'expliquais le sens extraordinaire ou, pour mieux, impossible que M. Vincent donnait à ce texte; que c'était moi, et non pas lui, qui mettais cette parenthèse. Qu'est-ce donc qui là dedans peut motiver l'accusation d'avoir *insinué traîtreusement* le mot *vocis* (p. 20, note)? Ici encore M. Vincent n'eût-il pas mieux fait de répondre : « J'ai dit, contrairement à l'opinion générale, que l'*arsis* est le temps faible et la *thésis* le temps fort; voici ce qui le prouve..... » Ou bien : « Le passage de Marius Victorinus le prouve, quoiqu'il n'en ait pas l'air, par telle raison que je n'avais pas donnée d'abord et que voici? » C'était là le point précis de la question[1]; si M. Vincent avait pu y répondre, il est probable qu'il n'aurait pas cherché l'équivalent d'une réponse dans l'aigreur de sa réplique.

1. Voyez l'*Éclaircissement* III.

3° Dans la même note, M. Vincent fait à ma critique le reproche de légèreté, ce qu'il m'avait d'ailleurs dit de vive voix en une autre occasion et ce qui ne m'a pas du-tout choqué, tant j'étais persuadé, et je le suis encore, qu'emporté par l'amour de son œuvre il se trompait et dans l'emploi et dans l'application du mot. Dans l'*emploi :* il paraît en effet confondre la légèreté du style et celle de l'idée. La première me paraît aussi désirable que l'autre est à blâmer. Je n'examine pas ici laquelle des deux on trouve dans les écrits de M. Vincent; je puis dire seulement, quant à moi, que j'ai toujours fait mes efforts pour dissimuler sous un style léger, rapide et surtout clair, ce qu'il peut y avoir de profondément étudié dans quelques idées abstraites. Je ne dis pas que j'y aie réussi; je puis du moins ajouter, quant à l'*application* de mot à mes critiques, que M. Vincent n'a pas répondu pertinemment à une seule de celles que j'avais faites et qui étaient, à ce qu'il me semble, fort graves, dans tous les cas très-nombreuses.

Il ne paraît pas même, et c'est ce qui me surprend le plus, avoir compris notre position respective. Il me traite comme quelqu'un qui voudrait faire prévaloir une théorie, présenter des idées nouvelles, fonder enfin une connaissance que l'on n'a pas eue jusqu'ici; il oublie que c'est son rôle et non pas le mien. C'est lui qui veut établir quelque chose. J'y suis pour moi fort indifférent; simple lecteur, j'accepterai très-volontiers tout ce qui me sera démontré : du moins faut-il qu'on me le démontre, et, si j'éprouve quelque embarras, c'est à celui qui veut m'instruire de le faire disparaître. Je trouve, par exemple, et je dis (ci-d., p. 3) « qu'en général M. Vincent suppose trop facilement chez les anciens le sens qu'il lui faut actuellement pour sa thèse, » et je cite immédiatement une dizaine de passages pris chez lui, qui, revus en leur lieu, ont une signification tout autre que celle qu'il leur donne, ont été entendus par plusieurs dans un sens dia-

métralement contraire, dont les textes sont quelquefois contestés, et dans tous les cas ne peuvent établir qu'une doctrine bien chancelante. Que pensez-vous qu'il réponde à tout cela ? Détruit-il par quelque discussion les difficultés que je soulève? cherche-t-il à éclaircir les obscurités? Point du tout; il ne répond rien et se contente de porter contre moi l'accusation de précipitation ou de légèreté. On avouera que, si la critique était légère, la réponse l'est encore plus et qu'elle ne donne pas la confiance qu'il y ait non plus beaucoup de gravité dans la thèse.

4° J'avais dit que le langage métaphorique appliqué aux sciences n'était au fond qu'un langage insensé. M. Vincent me répond poliment (p. 21, note): « Ajoutez donc, *et aux beaux-arts et à la poésie!* alors, au moins, vous serez dans la question. » — Il confond évidemment la théorie des beaux-arts avec les beaux-arts eux-mêmes. Que la poésie, que l'éloquence admettent ou recherchent le style figuré, rien de plus naturel; sans cela ces arts n'existeraient pas, pour ainsi dire. Mais, quand vous expliquez en quoi consiste l'un ou l'autre, faut-il encore recourir aux figures? Oui, si vous voulez tromper vos lecteurs et leur faire croire que vous comprenez vous-même ce qu'ils ne comprennent pas; non, si vous voulez véritablement les instruire. Cela est si vrai que, si l'on donnait à dix personnes, en leur en demandant l'explication par écrit, cette phrase admirée de M. Vincent: « Le rhythme est le mâle et la mélodie n'est que la femelle, » il n'y en aurait pas deux qui l'entendissent de la même manière. Les hommes qui sentent le moins les arts sont presque toujours ceux qui affectent le plus d'en parler avec enthousiasme. Les vrais artistes, quand ils expliquent leur art, le font avec une grande simplicité. Voyez ce qui se passe au Conservatoire de musique et à l'École des beaux-arts; vous n'y trouverez pas un seul professeur qui use de ce langage figuré et inintelligible, donné ici comme merveilleux.

5° M. Vincent avait dit que les odes de Pindare n'étaient pas en vers; il a dit plus tard qu'elles n'étaient pas en prose : voici textuellement la remarque que j'ai faite sur cette double proposition; on n'y trouvera rien, j'espère, qui justifie la mauvaise humeur dont M. Vincent paraît animé en me répondant. « On n'a admis jusqu'ici dans le langage, comme le Bourgeois gentilhomme et son professeur de philosophie, que deux formes exclusives l'une de l'autre, la prose et les vers. Supposer une forme intermédiaire ou une troisième forme qui ne serait ni la première ni la seconde, c'est déclarer qu'on prend les mots français dans un autre sens que tout le monde. C'est alors avoir très-mal établi la question : car c'était évidemment sur cette troisième forme qu'il fallait appeler toute l'attention du lecteur, et, jusqu'au dernier moment, il n'en a pas été dit un seul mot (ci-d., p. 13). » Y a-t-il là dedans rien qui puisse blesser qui que ce soit, et n'est-ce pas le droit de tout homme qui veut s'éclairer de demander qu'on lui explique la chose nouvelle dont on lui parle?

M. Vincent réplique dans ce style méprisant qu'il affectionne, et que je laisse apprécier au lecteur (p. 21 et 22) : « Vraiment, j'ai peine à comprendre comment l'auteur qui se pose ici en professeur *in utroque*, et qui paraît vouloir rester sérieux, a pu écrire ces phrases. Sans doute, s'il s'agissait de la littérature française, qui n'admet en effet que ces *deux formes de langage exclusives l'une de l'autre*, le dilemme serait admissible; mais n'oublions donc pas que nous sommes sur le terrain du grec et du latin, où *le mètre n'est pas vers et cependant n'est pas prose*. Il en est de même du rhythme, qui n'est ni vers ni mètre (en général), et qui non plus n'est pas prose. Comment notre docteur ne s'aperçoit-il pas qu'il tombe ici dans le sophisme de l'énumération incomplète? » — Je persiste à penser que c'est M. Vincent qui ne touche pas le vrai point de la question ou qui même n'entend pas exactement le sens des mots.

Chez les anciens, dit-il, le mètre n'est pas vers. — Sans doute; ce n'est qu'une qualité du vers.—Le rhythme, ajoute-t-il, n'est non plus ni vers, ni mètre (en général), ni prose. —Certainement, et par la même raison, c'est une autre qualité. Mais vous ne pouvez pas de la distinction de ces qualités conclure leur existence en soi. La prose et les vers, voilà ce qui existe réellement, comme formes de langage. Ces réalités-là se distinguent par le mètre qui est dans l'une et qui n'est pas dans l'autre, par le rhythme qui peut être dans les deux, quoiqu'il ne soit pas dans la prose de la conversation[1]. Mais il ne faut pas penser qu'il existe des mètres ou des rhythmes, indépendamment d'un langage mesuré ou rhythmé, bien que quelquefois, par la métonymie si commune de l'abstrait pour le concret, les auteurs emploient au

1. Je ne pensais pas, quand j'écrivais ces mots, aux phrases suivantes de Cicéron dans son *Orator*, que je transcris ici parce qu'elles montrent combien ma pensée était juste et conforme à celle des anciens. Il s'agit dans la première des diverses espèces de prose, celle de l'historien, du philosophe, du sophiste, de l'orateur. « Mollis est oratio philosophorum.... nec vincta numeris, sed soluta liberius.... Itaque sermo potius quam oratio dicitur; Quanquam enim omnis locutio oratio est, tamen hujus oratoris locutio hoc proprie signata nomine est (XIX, n° 64). » Cette phrase ne laisse aucun doute que les anciens aient comme nous distingué certaines qualités dans le langage non mesuré sans en faire cependant des espèces diverses. La seconde phrase est plus décisive encore : « Ego autem sentio omnes in oratione esse quasi permixtos et confusos pedes : nec enim possemus effugere animadversionem si semper iisdem uteremur; quia neque numerosa esse ut poema, neque extra numerum, ut sermo vulgi, esse debet oratio (LVII, n° 195). » Voilà bien les trois différences que j'indique : tous les pieds se trouvent mêlés et confondus dans la prose oratoire. On ne pourrait sans blâme employer toujours les mêmes pieds, parce que le discours ne doit pas être nombreux à la façon des vers (c'est-à-dire mesuré); ni sans rhythme comme le discours commun (c'est-à-dire la simple conversation). En résumé, rhythme marqué dans le discours oratoire; rhythme mesuré dans les vers; ni rhythme ni mesure dans la conversation ou l'exposé philosophique (*sermo*); voilà les trois façons que Cicéron reconnaît avec tous les anciens, et comme nous-mêmes. De ces trois façons une seule est *vers*, les deux autres sont *prose*. Voyez d'ailleurs la note suivante, et particulièrement le dernier passage de Quintilien.

lieu des termes propres les expressions plus rapides dont il s'agit.

La question est donc toujours non pas si les anciens ont nommé les *vers*, les *mètres*, les *rhythmes*, mais s'ils admettaient trois ou quatre formes de langage nettement déterminées, ou si, comme nous-mêmes, ils n'en admettaient que deux. Sur ce point, jusqu'à preuve contraire, je reste convaincu qu'ils pensaient comme nous. A tout moment ils opposent la prose aux vers, *oratio*, *oratio soluta*, *sermo*, *sermo merus*, *prosa*, à *versus*, *carmen*, *poema*. Le premier chapitre de la *Poétique* d'Aristote est précisément une discussion sur ce point; et dans sa *Rhétorique* (III, 9, sur la période), il oppose encore ces deux formes. De là il résulte avec évidence que ce philosophe ne reconnaissait pas autre chose. Lisez Héphestion, Cicéron, Quintilien, tous les rhéteurs ou métriciens grecs ou latins, partout vous trouvez cette bipartition[1]. Comment sur tant de passages n'y en a-t-il pas un seul où soit mise en regard de la prose et des vers cette troisième forme que M. Vincent veut en distinguer. N'en faut-il pas conclure

1. Voici par occasion quelques-uns de ces témoignages. Λόγος ἐστὶ γενικὸς, οὗ εἶδη ὁ ἔμμετρος καὶ ὁ πεζός. (Strabon, *Géogr.*, I, 2, p. 27, édit. stêr.): « Le discours en général dont les espèces sont les vers et la prose. » — Ἀνάγνωσις ἐστὶ ποιημάτων ἢ συγγραμμάτων ἀδιάπτωτος προφορά (Denys le Thrace, *Gramm.*, n° 2). « La lecture est l'énonciation sans faute des poëmes ou des écrits. » Ποιημάτων τῶν ἐμμέτρως γεγραμμένων· συγγραμμάτων, τῶν ἀμέτρως γεγραμμένων (le Scoliaste de Denys, dans les *Anecdota græca* de Bekker, p. 743) : « Des poëmes, c'est-à-dire de ce qui est écrit en vers; des écrits, c'est-à-dire de ce qui est en prose. » Οἱ γὰρ ἄνθρωποι ἐντυγχάνοντες ποιήμασι καὶ πεζοῖς συγγράμμασι (un autre Scoliaste, dans Bekker, p. 656): « Les hommes se livrant aux poëmes et aux écrits.... » Ποιηταὶ λέγονται οἱ τὰ ἔμμετρα γράψαντες, συγγραφεῖς δὲ πάντες οἱ πεζῇ φράσει κεχρημένοι (autre Scoliaste dans Bekker, p. 733) : « On appelle poëtes ceux qui écrivent en vers, et écrivains ceux qui se servent de la prose. » — « Expositio eorum quæ apud poetas et scriptores dicuntur. » (Diom., *Gram.*, p. 42.). — « Ea quæ poetis.... permissa sunt, convenire quidam etiam prosæ putant. » (Quint., *Institut. orat.*, VIII, 6, n° 17.) « Translatio.... liberior poetis quam oratoribus. Nam prosa ut *mucronem* pro gladio et *tectum* pro domo recipiet, ita non *puppim* pro navi. » (*Ibid.*, n° 20) — « Poetæ solent abusive.... vicinis (nominibus) uti,

que les anciens la faisaient, comme nous, rentrer dans l'une ou dans l'autre?

Cette conclusion est si bien admise chez nous, que quand on a lu pour la première fois que les odes de Pindare n'étaient pas en vers, tout le monde a compris que, selon l'auteur, elles étaient en prose. C'est plus tard que M. Vincent a déclaré que ce n'était pas là son opinion. Il a donc le premier proposé de reconnaître en grec cette troisième forme intermédiaire entre les deux autres. Je dis que c'était là le point précis sur lequel il fallait d'abord porter la discussion : car, en quelque langue que ce soit, quand vous parlerez de ce qui n'est ni prose ni vers, on ne saura pas du tout ce que vous voulez dire si vous ne le définissez pas clairement d'abord.

J'ajoute que les vers étant partout définis le *langage mesuré*, et la prose le *langage non mesuré*, il est logiquement impossible de trouver un milieu entre ces deux idées contradictoires, puisque la négation de l'une est absolument l'affirmation de l'autre[1]. J'ai donc le droit de dire que mon énumération a

quod rarum in prosa est. » (*Ibid.*, n° 35.).— « Hanc felicitatem non prosa modo multi sunt consecuti, sed etiam carmine » (*Ibid.*, X, 7 ; n° 19.) — « Sicut facilius versus ediscimus quam prosam orationem, ita prosæ vincta quam dissoluta. » (*Ibid.*, XI, 2, n° 39.)— En voilà plus qu'il n'en faut sans doute. Je vois toujours là deux formes de langage, les vers et la prose; celle-ci, il est vrai, est liée ou détachée, *vincta numeris* ou *soluta*. Mais la prose liée est celle des orateurs ou des écrivains élevés; ce n'est pas du tout le langage des lyriques.

1. M. Vincent ne paraît pas avoir encore bien saisi cette relation. Il écrit dans le *Correspondant* (p. 902, note 1) ces lignes dont le style, le goût et la raison égalent l'urbanité : « *Tout ce qui n'est pas vers est prose, tout ce qui n'est pas prose est vers.* Ceci, dans la question controversée et en fait de poésie lyrique grecque, équivaut logiquement à ce dilemme : *Tout ce qui n'est pas rouge est jaune, et tout ce qui n'est pas jaune est rouge.* Que répliquer à un pareil argument? C'est à y perdre son latin et même son grec. » — Je n'ai pas, monsieur, à estimer ce que vous perdriez dans cette circonstance. Je sais seulement que le dilemme n'est pas entre *rouge* et *jaune*, qualités absolues et non relatives l'une à l'autre : il est entre *mesuré* et *non mesuré*, qualités qui, en s'excluant, embrassent nécessairement la

été *complète*, et de répéter que M. Vincent, à moins qu'il ne consente à avoir énoncé une absurdité logique, a pris les mots *vers* et *prose* dans un autre sens que tout le monde, et qu'alors il devait commencer par les définir.

Je m'arrête ici, monsieur le rédacteur; je n'entre dans aucune des questions nouvelles que soulève M. Vincent, et me borne à ce qui me regarde personnellement dans son article. M. Vincent pouvait très-bien dédaigner mes critiques, et par conséquent n'en rien dire. Du moment qu'il les relevait, il devait, je crois, les présenter dans ce qu'elles ont de sérieux et de positif, les renverser par des raisonnements solides et non par des assertions hasardées, ou l'affectation d'un dédain que dément sa mauvaise humeur. Il devait surtout s'attacher aux choses, et ne pas passer comme il le fait, involontairement peut-être, mais trop facilement, à la personne même qu'il semble regarder comme indigne d'une parole polie.

S'il eût observé ces règles de la bonne et saine critique, je n'aurais eu aucune raison d'écrire cette lettre, et je ne vous prierais pas en ce moment de donner une preuve de votre impartialité, en admettant la défense après l'attaque.

J'ai l'honneur, etc.

totalité des choses comparées. Cette vérité est élémentaire en logique, et celui qui l'ignore a mauvaise grâce à traiter du haut en bas, comme vous le faites, ceux qui la savent.

LE « DE MUSICA »

DE SAINT AUGUSTIN[1].

Je me suis borné, dans ma *Lettre au rédacteur du journal de l'Instruction publique*, aux seuls points qui m'étaient personnels dans la critique de M. Vincent. J'étais surpris de voir articuler si lestement ces reproches généraux de *légèreté* ou d'*inintelligence* sans aucune preuve à l'appui, que l'âpreté des termes et le ton tranchant. J'étais surtout confondu de voir une question toute philologique amener des accusations aussi graves que celles de *mauvaise foi*, *perfidie*, *trahison*, et j'ai repoussé avec énergie une attaque aussi étrange.

Ma lettre n'ayant pas été insérée, je reste libre de la reproduire quand et comme il me conviendra. Mais comme ce ne sera plus le journal où écrit M. Vincent, je pourrai aller plus loin et, le cas échéant, dire mon avis sur ce qu'il appelle une *analyse du traité de métrique et de rhythmique de saint Augustin intitulé : De musica*, comme sur le sens qu'il affirme être celui d'Aristide Quintilien dans son traité *De la musique*.

Eh bien ! je trouve dans son travail tous les défauts que j'ai précédemment signalés dans son article sur Pindare : la même indécision sur le sens des mots, la même propension

1. Cet examen a été écrit dans les deux ou trois mois qui ont suivi la lettre précédente, les textes cités par M. Vincent, ou plutôt les ouvrages entiers ayant exigé ce temps.

à se contenter de leur son sans se rendre compte de ce qu'ils signifient, la même précipitation à accepter comme certains des sens extrêmement douteux ou impossibles, la même promptitude à écrire les choses les plus contraires non-seulement à l'opinion commune, mais à l'évidence; par-dessus tout la même confusion des droits et des devoirs chez celui qui pose la thèse, et chez celui qui la discute.

Dans sa note déjà citée (p. 20), M. Vincent écrit par exemple: « Quant au rhythme en particulier *comment peut-on s'aventurer à en parler* sans avoir lu Aristide Quintilien ? A cet auteur je joindrai pareillement saint Augustin : que l'on parcoure[1] le traité *De musica* et l'on verra s'il est possible de douter que le rhythme des anciens en musique et en poésie fût autre chose que notre mesure musicale. » — Laissons de côté ici le reproche très-inconsidéré de n'avoir pas lu Aristide Quintilien ou saint Augustin *Sur la musique*, nous y reviendrons tout à l'heure. Quoi! je ne pourrai pas trouver, si je n'ai pas lu un vieux livre grec, que vous me donnez une idée incomplète des choses! que ce que vous dites n'a ni un sens déterminé, ni même un sens raisonnable! En vérité, c'est trop fort, on n'a jamais répondu de la sorte à l'objection d'un critique quel qu'il soit.

Ne semblerait-il pas d'ailleurs qu'Aristide Quintilien ait seul parlé du rhythme? ce qu'en ont dit Cicéron, Quintilien, les grammairiens anciens est donc nul et non avenu? Hors ce seul auteur dont on ne connaît pas même précisément l'époque, et dont tout le troisième livre est un prodige de démence prétentieuse, il n'y aura rien à lire si l'on veut se faire une idée du rhythme! Ce ton tranchant est inconcevable, et l'on s'étonne à bon droit que l'auteur oublie aussi complétement les convenances de la discussion littéraire, et ses propres habitudes.

1. *Parcourir* est une expression bien singulière quand il s'agit de questions aussi subtiles.

Eh! que sera-ce donc, si lui-même n'a pas compris du tout les auteurs qu'il cite? Si Aristide Quintilien, si saint Augustin disent tout autre chose que ce qu'il leur prête? Cela paraît bien fort sans doute; mais M. Vincent nous a montré dans ce genre des exemples si prodigieux, que nous ferons bien d'en rappeler seulement deux ici avant d'examiner ses analyses.

Je tirerai l'un et l'autre de son *Introduction au traité d'harmonique de G. Pachymère*[1]. Il veut établir (p. 386), « que le tétracorde dorien est le seul vraiment grec[2], que les autres n'ont jamais été considérés que comme des étrangers auxquels on avait concédé le droit de cité. » Il cite à l'appui de cette proposition un texte respectable, ce sont ces mots de Platon dans le *Lachès*[3] : « Ce n'est ni à l'ionienne, ni à la phrygienne, ni à la lydienne, mais bien à la dorienne qui est la seule harmonie véritablement grecque. » — Le passage est formel, sans doute. Mais enfin ouvrez le livre pour voir de quoi il s'agit. Vous trouvez que Platon déclare ne s'occuper en rien ici de la musique proprement dite : « Je ne veux pas parler, dit-il, de la musique de la lyre, ni de tous ces instruments dont on s'amuse; mais seulement de la conduite de la vie ou de la morale civique. » — C'est à cela qu'il applique le mot d'*harmonie* par métaphore; or louer l'*harmonie dorienne*, comme la seule véritablement grecque, c'est recommander d'une manière détournée la discipline de Sparte comme supérieure à toute autre, et non pas célébrer le tétracorde dorien. M. Vincent a donc trouvé le moyen de donner Platon comme garant d'un fait musical inconnu jusqu'ici,

1. Cette introduction se trouve dans les *Notices et extraits des manuscrits*, etc., t. XVI, IIe partie, p. 384 et suiv.; in-4e, 1847. M. Vincent l'a aussi fait extraire de son volume et tirer à part.

2. M. Vincent insiste sur la même proposition, et sans citer d'autre autorité, dans sa longue note sur les modes grecs (*Notices et extraits*, etc., p. 97).

3. Au bas de la page 486, dans l'édition in-fol. de Francfort, 1610.

lorsque Platon a pris toutes les précautions possibles pour qu'on ne s'y trompât pas, et qu'on se gardât bien d'appliquer ce qu'il dit à la musique. C'est là un contre-sens si merveilleux, que M. Vincent doit en être surpris lui-même, et que peut-être il conviendra de ce que je lui avais dit et qu'il rejetait d'une manière si hautaine (ci-d., p. 17 et 33), que le langage métaphorique appliqué aux sciences ne vaut jamais rien[1].

L'autre exemple est plus grave encore : ici, en effet, il n'y a pas de style figuré; les mots sont pris dans leur sens propre; et c'est pour ne les avoir pas du tout compris ou avoir compris autre chose que ce qu'ils signifient, que notre auteur établit une théorie dont il serait impossible de trouver trace ailleurs.

Il s'agit, selon lui, des sons traînés (p. 397). Qu'est-ce que des sons traînés, allez-vous dire? Je n'en sais rien; je suppose pourtant que ce sont ceux qu'on produit en faisant glisser un doigt sur une corde. Ces sons, M. Vincent les déclare antipathiques à la musique ancienne. Sur quoi se fonde-t-il? sur un passage d'Aristoxène (Meib., p. 10) et sur deux passages de Ptolémée (I, 4, et II, 12), où l'on trouve qu'il faut éviter le συνεχὲς ἐν τῷ μελῳδεῖν· que les φόφοι συνεχεῖς sont étrangers à l'harmonie; que la συνέχεια τῶν ψόφων est tout à fait contraire au chant, etc. Malheureusement, tous ces mots sont interprétés par M. Vincent dans un sens fantastique. En musique, la φωνὴ συνεχής s'oppose constamment à la φωνὴ διαστηματική. Celle-ci est la voix procédant par intervalles rationnels, c'est-à-dire par tons et demi-tons; l'autre est la

1. Cet exemple et le suivant sont la seule réponse que je veuille faire ici aux insinuations plusieurs fois répétées dans l'article du *Correspondant*, que je sais mal le grec, que je n'ai lu qu'une mauvaise traduction latine, etc. Comment M. Vincent, qui s'est mis si tard à l'étude du grec, n'a-t-il pas hésité à renouveler ces vieilles attaques qu'il serait, comme on le voit, si facile de lui renvoyer? Je n'aurai d'ailleurs que trop d'occasions de faire voir combien il devrait être modeste à cet égard.

simple parole, restant dans un médium qui ne varie guère ou s'en écartant par des intervalles qu'on ne mesure pas. Cette expression revient une vingtaine de fois au moins dans les musiciens grecs et toujours avec le même sens, qui a été fort longuement expliqué dans la nouvelle édition du *Thesaurus* de Henri Estienne, au mot Διαστηματικός. Le sens est donc que la parole ordinaire et le chant musical sont deux choses de nature très-différente. Les *sons traînés* ne sont pas en question; et l'erreur est ici d'autant plus incompréhensible que Wallis, dans son édition de Ptolémée, met sur ce mot συνέχειαν une note où il en explique la signification, et renvoie à la distinction que son auteur fait précédemment des sons continus et des sons divisés[1].

1. Dans mes *Thèses sur quelques points des sciences*, etc., aux pages 360, 391 et 437, je cite ces passages et les ramène à leur véritable sens. J'avais d'abord eu l'idée d'appeler en note l'attention de M. Vincent sur la manière trop libre dont il les traduit. Puis, me rappelant qu'il ne prend pas toujours la critique en bonne part, et considérant qu'après tout cela ne me regardait pas, je supprimai ma remarque. Ma précaution ne m'a pas du tout réussi. Du reste, M. Vincent n'a pas encore reconnu que sa traduction n'était qu'un contre-sens; car il renvoie (*Correspondant*, p. 909, en note) aux mêmes passages auxquels il donne le même sens; il a même soin de rapprocher le mot *traînés* du grec συνεχεῖς. Je crois devoir, à ce propos, rappeler une de ses critiques. J'ai traduit, et fort exactement, l'adjectif grec ἀκριβέστερον, par *plus minutieux*. En effet, la minutie est l'exactitude dans les petites choses, ce qui est bien le sens du grec. M. Vincent me prend en pitié à ce sujet, et me donne ce conseil charitable : « Mais qu'il ouvre le premier lexique venu, celui de M. Alexandre, par exemple, et il trouvera ἀκριβής, *exact*, *juste*, *précis*, *rigoureux*, *parfait*, *diligent*, *soigneux*, *économe* : il n'y a pas la moindre place pour *minutieux*. » — Jamais je n'aurais eu l'idée d'une critique pareille; mais, puisque c'est M. Vincent qui l'a faite, pourquoi ne la lui appliquerait-on pas? Qu'il ouvre le même dictionnaire, il trouvera συνεχής, *continu*, *dont toutes les parties se tiennent*, *contigu*, *cohérent*, *adhérent*, *immédiat*, *qui vient immédiatement après*. » Il n'y a pas la moindre place pour *traîné*; et celui-ci, il l'avouera, n'a même aucun rapport avec les précédents. Longtemps après cette note écrite, en juillet 1860, je lis une note de l'introduction que M. L. Halévy a placée en tête de sa traduction d'*Hérodien* (p. 11). Il insiste sur le sens de ces mots du texte μετὰ πάσης ἀληθοῦς ἀκριβείας qu'il traduit immédiatement *avec toute la minutieuse*

Il n'était pas inutile de commencer par ces deux exemples pour que le lecteur vît bien tout d'abord à qui nous avons affaire et qu'il ne s'étonnât pas plus tard des renversements de sens ou d'idée que nous aurons à lui montrer.

Passons maintenant aux analyses de M. Vincent. D'abord, tous ceux qui se sont occupés de métrique ou de musique ancienne ont lu Aristide Quintilien et saint Augustin; tous ont étudié ces textes et d'autres encore, et, après les avoir lus, ils ont conclu contrairement à M. Vincent, lequel déclare formellement aujourd'hui que le rhythme ancien et notre mesure musicale sont exactement la même chose. M. Vincent est tout seul ici de son bord. Quant aux autres, Rousseau exposant leur opinion, que, d'ailleurs il ne partage pas, dit dans son *Dictionnaire de musique*, au mot *Mesure*, que « plusieurs pensent que la mesure est de nouvelle invention, parce qu'un temps elle a été négligée. » — M. Vincent a-t-il donc fait quelque découverte inconnue jusqu'à lui? a-t-il trouvé des textes nouveaux et formels? Point du tout : il a lu ce qu'avait lu tout le monde; mais il y a voulu voir autre chose et il a avancé cette proposition qu'aucun texte ne viendra soutenir.

Eh bien! quoi qu'il en dise, j'ai lu, moi, Aristide Quintilien et saint Augustin, et j'affirme, contrairement à ce qu'il avance, qu'il faut n'avoir pas la moindre idée de notre mesure musicale pour la trouver dans le *Traité de la musique*, qu'on prenne le traité grec ou le traité latin.

Voyons si je me suis trop avancé à l'égard du rhythme et de ce qu'en dit d'abord Aristide Quintilien[1]. C'est dans son premier

précision de la vérité. M. Halévy entend le mot grec comme moi; et M. Vincent, s'il persiste dans sa critique, pourra la communiquer à l'habile traducteur, qui verra ce qu'il en doit faire.

1. Depuis la rédaction de cet examen, ont paru les *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité* (in-8°, 1854, chez L. Hachette et Cie), où s'est naturellement placé (p. 381 et suiv.) un résumé de cette analyse d'Aristide Quintilien.

livre que l'auteur en parle pour la première fois à propos de la voix : il dit que « le rhythme est ce qui regarde le mouvement de la voix (Meib., p. 6). » Cette expression fort vague pourrait cependant s'appliquer en quelque façon à la mesure, si l'auteur ne nous expliquait plus loin (p. 8) ce que c'est que ce mouvement de la voix.

« Il y a deux mouvements, ajoute-t-il, le simple et le multiple : le simple s'appelle *tase;* c'est la demeure ou la station de la voix sur un son déterminé. Or, quand la voix demeure sur un seul son, on y remarque deux parties : la surtension de la voix (ἐπίτασις) et sa rémission (ἄνεσις), » c'est-à-dire la force et l'affaiblissement du son, ou, selon les musiciens, l'élévation et l'abaissement. Tel est le mouvement simple : on conviendra qu'il n'y a rien là qui se rapporte le moins du monde à notre mesure.

Plus loin (p. 31 à 43), l'auteur entre dans des détails très-étendus sur le rhythme, et, quoiqu'il ne dise rien qui ne soit dit par les autres, c'est un résumé satisfaisant qu'on peut fort bien étudier. Voici donc ce qu'on y trouve : « Le rhythme, dit-il, se prend en trois sens : il se dit des corps immobiles, des corps qui se meuvent, et plus particulièrement de la voix. Le rhythme, considéré dans la voix, est un ensemble de temps réunis selon un certain ordre (p. 31). » — Voilà la définition exacte du rhythme ancien. La mesure chez nous, c'est assurément le retour d'un son plus fort après un nombre égal de temps égaux. Y a-t-il parité entre ces deux définitions ? Des temps quelconques et non définis, rangés dans un certain ordre qui n'est pas défini non plus, sont-ils la même chose que des temps égaux revenant périodiquement en nombre égal ?

Ce n'est pas tout : on pourrait croire que, si la définition de notre mesure ne convient pas du tout au rhythme, celle du rhythme embrasse notre mesure, comme le genre comprend l'espèce. Pour s'assurer donc si cette idée de temps

égaux revenant périodiquement en nombre égal se trouvait dans la pensée d'Aristide Quintilien, il n'y a qu'à passer aux explications particulières des rhythmes qu'il donne un peu plus loin : « Le rhythme, dit-il, se divise dans la diction par les syllabes, dans le chant par les rapports des *arsis* aux *thésis* (p. 32), dans le mouvement tantôt par les figures, tantôt par ce qui les termine et qu'on nomme des *signes*[1]. » — On doit être déjà bien convaincu que ce rhythme n'est pas du tout notre mesure, car celle-ci n'a rien de relatif ; tout y est absolu : ce sont des temps égaux, revenant en nombre égal, jamais on n'y a parlé du rapport des temps forts aux temps faibles.

« Parmi les temps, on distingue les rhythmés, les non rhythmés et les rhythmoïdes : les rhythmés sont ceux qui conservent l'ordre dans leur rapport réciproque, comme du double, du sescuple et autres semblables; car un rapport est la manière d'être de deux choses différentes comparées l'une à l'autre (p. 33). » —Je ne m'arrête pas aux temps non rhythmés ni aux rhythmoïdes, qui ne nous intéressent aucunement. Il est du moins bien clair qu'il n'est pas du tout question ici de temps égaux et qu'il n'y a rien là dedans d'analogue à notre mesure.

Passons à ces rapports dont l'auteur nous parle, à ce qu'il nomme les *genres rhythmiques* : « Les genres sont au nombre de trois : le genre égal, le sescuple, le double, quelques-uns ajoutent le surtiers ; ils sont formés et déterminés par la grandeur des temps (p. 34 et 35). » — Voilà donc les temps qui sont formellement déclarés inégaux; si quelque chose caractérise notre mesure musicale, c'est, au contraire, assurément l'égalité des temps. Avais-je tort de signaler la trop grande promptitude de M. Vincent à soutenir des propositions opposées, soit à l'opinion commune, soit à l'évidence ?

1. Voy. l'*Éclaircissement* IV.

Mais il lui restera peut-être un recours; il nous dira : « Dans la mesure à deux temps, les deux moitiés donnent le rhythme égal, ou le rapport de 1 à 1; dans la mesure à trois temps, les deux premiers temps comparés au troisième donnent le rhythme double, ou de 2 à 1. » — Fort bien; mais où trouvera-t-il le rapport sescuple, ou de 8 à 2? dans la mesure à cinq temps sans doute; et le rapport surtiers? dans la mesure à sept temps[1]. Mais qu'est-ce que ces deux mesures-là? Pour nous c'est l'absence de toute mesure musicale, car nous ne les sentons pas du tout, et, quoiqu'on puisse à toute force en battre et en compter les divisions, jamais l'oreille humaine n'en a pu être frappée agréablement. C'est là un fait de sensation sur lequel personne ne peut se tromper.

Ainsi, premier point hors de toute contestation raisonnable, les rhythmes anciens ni leurs temps rhythmés ne sont nos mesures musicales prises une à une.

Sont-ils davantage une suite de mesures? Évidemment non; car, dans la série que formaient les Grecs sous le nom de *syzygies* et de *périodes*, rien ne les obligeait à prendre des temps rhythmés égaux. « Les rhythmes, dit Aristide Quintilien, sont composés, ou incomposés, ou mixtes : les incomposés sont ceux qui n'emploient qu'un genre de pied; les composés ceux qui en admettent de deux ou plusieurs espèces.... les composés se réunissent tantôt par syzygie, tantôt par période. La syzygie est la réunion de deux pieds simples et différents; la période est l'ensemble de plusieurs (p. 35 et 36). » Aristide Quintilien développe un peu plus loin ce principe général, en examinant toutes les sub-

1. M. Vincent l'a dit en effet (*Notices et extr.*, p. 210); il le répète dans le *Correspondant* (p. 901) où il cite deux ou trois exemples de ces mesures extraordinaires. Ces exemples sont connus de tous les musiciens comme des exceptions; et qui ne sait que dans les arts les exceptions ne prouvent rien?

divisions auxquelles il peut donner lieu ; mais, sans le suivre dans ces détails, n'est-il pas évident que l'auteur qui parle d'une suite de rhythmes égaux sous le nom d'*incomposés*, et d'une suite de rhythmes inégaux sous le nom de *composés*, et qui n'insiste pas tout d'abord sur la différente sensation que ces deux suites nous font éprouver, ne sait pas du tout ce que c'est que notre mesure musicale ?

M. Vincent n'a pas admis cette conséquence qui frappera comme la clarté du jour tout homme un peu versé dans la matière et se donnant la peine d'y réfléchir. C'est précisément à cause de cette vérité sensible, et qui lui échappe souvent, que j'écrivais ces mots qu'il m'a aigrement reprochés (p. 19) : « Les questions où, comme ici, il s'agit du fond des choses ne doivent pas être résolues par l'érudition pure ou le feuilletage des vieux livres.... C'est en invoquant l'expérience et la sensation qu'on doit établir quels sont les éléments qui constituent le rhythme, qui forment le mètre, qui font les vers.... La meilleure méthode est celle qui fait chercher la solution d'une difficulté dans l'essence même de la chose et non pas seulement dans les textes (ci-d., p. 21). » — Si l'érudit que je combats avait sévèrement contrôlé tout ce qu'il a trouvé dans ces textes par ce qui est su et senti aujourd'hui de tout le monde, serait-il jamais tombé dans des erreurs pareilles ?

Puisque nous voici revenus à ces trois mots à l'occasion desquels on m'a reproché de n'avoir pas lu Aristide Quintilien, examinons s'il ne serait pas parfaitement d'accord avec moi : car, il est inutile de le dissimuler plus longtemps, quand je donnais les définitions du *rhythme*, du *mètre* et du *vers*, bien que je les présentasse comme miennes et comme pouvant être ou contestées ou rejetées si elles ne convenaient pas, au fond c'était l'idée même des anciens que j'énonçais ; et j'étais bien sûr de ne dire que ce qu'ils ont tous dit. M. Vincent qui m'a répondu qu'il ne s'agissait pas de ce que

je pensais, mais de ce que pensaient les Grecs, s'il n'eût pas été trompé par la forme modeste de mon langage, ou plutôt aveuglé par son propre système, aurait compris que l'objection avait plus de gravité qu'elle ne paraissait en avoir.

J'ai dit pour moi que le rhythme dans le discours est la disposition des syllabes en tant qu'elles sont ou ne sont pas accentuées (ci-d., p. 23). Ainsi soient pris ces mots de l'exorde de la *Milonienne* :

Etsi véreor, júdices, ne túrpe sit pro fortíssimo víro dícere incipiéntem timére.

Il est clair, pour qui prononce ce latin selon les règles de l'accentuation latine, que les syllabes *ve*, *ju*, *tur*, *tis*, *vi*, *di*, *en*, *me*, que j'ai marquées d'accents aigus ou de traits de droite à gauche, sont prononcées plus fortement que les autres. C'est cette alternative des sons forts et des sons faibles qui donne à la phrase une harmonie indépendante du son des mots ou des syllabes ; et c'est précisément ce que nous appelons aujourd'hui *rhythme*, *nombre* ou *cadence* (ci-d., p. 23). Était-ce aussi ce que les Grecs appelaient ῥυθμός et les Latins *numerus*[1] ? Il n'y a pas un seul passage connu chez les écrivains anciens qui ne s'y rapporte parfaitement[2], quelque détournée que l'expression puisse paraître.

1. Le passage suivant de Cicéron (*Orator*, XX, n° 67) répond complétement à cette question pour qui en comprend bien les termes. « Quidquid est enim quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiamsi abest a versu.... *numerus* vocatur, qui græce ῥυθμὸς dicitur. » Tout ce qui tombe sous l'appréciation d'une mesure quelconque pour l'oreille, même quand il n'y a pas de vers, est un nombre ou ce que les Grecs appellent *rhythme*. Y a-t-il, oui ou non, dans cette alternative des sons forts et des sons faibles, *cette mesure quelconque et non réglée* que demande Cicéron? Personne assurément n'en doutera. Cela seul constitue donc le rhythme, quoique Cicéron, qui n'a jamais employé le mot technique *accentus*, n'ait pas pu donner à sa proposition la précision que nous lui donnons facilement aujourd'hui.

2. Voy. sur ce sujet la note 1, p. 270, dans les *Thèses sur quelques points des sciences*, etc. M. Vincent écrit (*Corresp.*, p. 899, en note) : « M. Jullien,

Pour nous borner ici à la définition d'Aristide Quintilien que nous avons citée tout à l'heure, « le rhythme est un ensemble de pieds réunis suivant un certain ordre. » Cherchons donc ce que c'est qu'un pied. « C'est, dit notre auteur (p. 34), une partie du rhythme entier, au moyen de laquelle nous percevons le tout. On y distingue deux parties, l'arsis et la thésis. » Quelque sens qu'on donne à ces deux derniers mots, l'un représente la partie accentuée d'un pied, l'autre la partie glissante. Ainsi la définition d'Aristide Quintilien revient exactement à ceci : « Le rhythme est un ensemble d'arsis alternant avec des thésis, c'est-à-dire une suite bien ordonnée de syllabes fortes alternant avec des syllabes faibles. » N'est-ce pas exactement ce que j'ai dit ?

Si ce n'est pas assez clair, Aristide Quintilien vient plus tard au secours de notre intelligence. Il nous dit en quoi le rhythme consiste essentiellement. C'est dans l'arsis et la thésis, toujours, par conséquent, dans l'alternative des syllabes accentuées et des syllabes glissantes. Τὸν μὲν ῥυθμὸν ἐν ἄρσει καὶ θέσει τὴν οὐσίαν ἔχειν (p. 49).

Mais, dira-t-on, cette définition, peut-on l'appliquer aux phrases rhythmées des anciens, en particulier aux mots tout à l'heure cités de Cicéron ? — Sans difficulté, et l'on verra par là combien l'idée donnée ici du rhythme est nette et précise. Je nommerai les pieds d'après la nomenclature

qui ne voit de rhythme que dans l'accent, pourrait-il nous dire ce que c'est que l'accent de la danse ? » — Voilà une de ces questions comme M. Vincent en pose beaucoup, et sur lesquelles il fonde trop ses convictions. 1° L'accent n'est pas pour moi le rhythme, c'en est la source. Quant au rhythme, c'est ce que je dis ici et que j'ai répété dans mes *Thèses*. 2° L'accent de la danse est une expression qui n'est pas française, que M. Vincent forge ici à plaisir, et qu'il peut se charger d'expliquer lui-même, si cela lui convient. 3° En supposant que cette expression eût un sens, le mot *accent* serait appliqué par métonymie à un art qui n'admet pas l'accent proprement dit. Je ne sais quel peut être l'intérêt de ces questions ; tout ce que j'y vois, c'est que M. Vincent me cite à faux, et qu'il me fait des difficultés sur les définitions qu'il me prête.

d'Aristide Quintilien lui-même : *Etsi vereor*, pentasyllabe[1] ; *judices*, amphimacre ; *ne turpe sit*, ionique *a majore* (ou épitrite, si l'on regarde *sit* comme une longue) ; *pro fortissimo*, pentasyllabe ; *viro*, iambe ; *dicere*, dactyle (ou trochée si l'on ne compte pas *re* comme élidé[2]) ; *incipientem* pentasyllabe ; *timere*, amphibraque.

Enfin dans chacun de ces pieds peut-on reconnaître et déterminer l'arsis et la thésis[3] ? — Oui assurément. Il suffit de se rappeler le précepte de Priscien[4], que tout le commence-

1. Aristide Quintilien ne donne pas aux pieds pentasyllabes les noms que quelques métriciens leur ont assignés; il dit seulement (Meib., p. 48 et 49) qu'il y en a trente-deux sortes, c'est-à-dire autant qu'il y a de manières de permuter entre elles cinq syllabes brèves ou longues.

2. Voy. l'*Éclaircissement* V.

3. M. Vincent dirait la thésis et l'arsis d'après l'idée qu'il se fait de ces deux parties du pied. La note suivante appellera de nouveau son attention sur la manière dont il les entend.

4. Dans Putsch, p. 1289. Voici le texte : « Ipsa vox quæ per dictiones formatur donec accentus perficiatur, in arsim deputatur : quæ autem post accentum in thesim. » La voix qui se forme dans les mots jusqu'à ce que la syllabe accentuée soit achevée entre dans l'arsis; et celle qui vient après l'accent est attribuée à la thésis. Priscien cite ensuite des exemples; il est en tout d'accord avec Térentien, Diomède, Sergius, dont les témoignages se trouvent dans nos *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité* (n° VII, p. 260), et tous ceux qui le suivent répètent la même chose pendant le moyen âge. D'abord Isidore de Séville, au septième siècle : « Arsis est vocis elevatio, hoc est initium; thesis, vocis positio, hoc est finis. » (*De musica*, c. VI ; t. I, p. 21 du recueil de Gerbert.) Aurélien de Réomi, au neuvième siècle : « Arsis, id est vocis elevatio, hoc est initium; thesis positio, hoc est finis (p. 34). » L'abbé Odon, au dixième siècle : « Utraque chorda sonat sive in arsin, sive in thesin, hoc est elevationem et depositionem (p. 277). » Gui d'Arezzo, au onzième siècle : « Motus vocum fit arsi et thesi, id est elevatione et depositione. » (*Microlog.*, c. XVI.) Ajoutez ces mots de Pléthon, au seizième siècle : « L'*arsis* est l'emploi d'un son aigu succédant à celui d'un son grave; la *thésis*, au contraire, l'emploi d'un son grave après celui d'un son aigu (p. 461 de l'édit. de M. Alexandre, traduct. de M. Vincent lui-même); » et enfin ces mots de la *Grammaire universelle* de Scot, au commencement du dix-septième siècle (p. 803) : « Ἄρσιν et ἐπίτασιν omnes appellant contentionem seu sublationem vocis.... θέσιν autem et ἄνεσιν remissionem seu vocis moderationem et positionem.... (Voy. dans l'*Éclaircissement* XXII, au mot Ἐπίτασις). Ainsi, depuis Térentien, c'est-à-

ment jusqu'à la syllabe accentuée inclusivement forme l'arsis, et que le reste appartient à la thésis. Cela étant : premier pied, arsis *etsi ve*, thésis *reor ;* second pied, arsis *ju*, thésis *dices ;* troisième, arsis *ne tur*, thésis *pe sit*, etc.

Voyez comme ici tout se suit et s'enchaîne, comme tout s'explique avec exactitude et facilité. Les pieds sont composés de syllabes fortes ou accentuées alternant avec des syllabes faibles ou glissantes ; ce sont des parties du rhythme, et qui en font sentir l'ensemble ; en un mot tout ce que les grammairiens nous apprennent, nous le reconnaissons immédiatement sur les phrases des orateurs ou des poëtes, dès que nous y appliquons les règles de la prononciation ancienne : et pour cela nous ne sommes pas obligés d'imaginer une nature de parole unique et incompréhensible. Nous observons seulement ce qui se passe toutes les fois que l'homme parle, ce que les anciens avaient observé comme nous, et que nous n'avions pas compris chez eux parce que nous y cherchions autre chose.

Passons cependant au mètre. « C'est, dit A. Quintilien (p. 49), un système de pieds composé de syllabes inégales d'une longueur symétrique. » — Cette définition ne le satisfait pourtant pas. Il cherche à s'expliquer mieux par quelques comparaisons, et ajoute que le mètre diffère du rhythme comme la partie du tout[1] ; puis que le mètre consiste dans les syllabes, tandis que le rhythme vient des arsis et des thésis, etc.

dire depuis le deuxième siècle de notre ère, l'*arsis* a toujours représenté l'élévation de la voix et la *thésis* son abaissement. Je ne veux pas dire que l'élévation ne se soit pas confondue avec l'acuité, et l'abaissement avec la gravité (*Éclaircissem.* III et XXII aux mots Ἄρσις et Θέσις). Je remarque seulement la persistance de la définition en des termes tous contraires à l'opinion de M. Vincent.

1. Cette définition ferait confondre le mètre avec le pied, si le mot *système*, employé dans la précédente, ne montrait que le mètre embrasse plusieurs pieds.

Quoique l'expression ne soit pas rigoureuse, ni surtout scientifique, tout cela est pourtant exactement vrai; il suffit, en comprenant le sens des mots, de remarquer qu'il y a ici une idée abstraite, celle du mètre, que l'auteur mêle souvent, sans s'en apercevoir, avec l'idée plus concrète du discours mesuré.

Le mètre, c'est la mesure ou l'évaluation des syllabes. Celui du vers hexamètre, par exemple, se compose de six pieds, dactyles ou spondées; celui du pentamètre a un pied de moins. C'est là dans toute la rigueur de la définition un *système de pieds*, selon ce que nous avons vu tout à l'heure.

Comme cette mesure se termine à une longueur médiocre, elle n'est qu'une partie relativement au rhythme total d'un discours ou d'un poëme ou même d'une longue phrase : et ainsi se justifie le second essai de définition.

De plus, comme les longues et les brèves n'étaient pas essentielles au rhythme, et que c'étaient elles, au contraire, qui déterminaient le mètre[1], on n'a jamais considéré celui-ci sans les syllabes dont il avait besoin, et c'est pour cela qu'on a dit qu'*il consistait dans les syllabes*.

Ensuite, comme dans toute phrase bien construite, et particulièrement dans une phrase mesurée, il y a toujours un certain rhythme, on a pu dire et on a dit que *tout mètre était rhythme*, tandis que tout *rhythme n'était pas un mètre*.

Enfin, et parce que le mètre était la qualité distinctive et, en quelque sorte, la cause efficiente du vers, on a dit, par une métonymie semblable, que *tout vers était mètre*[2].

1. Voy. l'*Éclaircissement* VI.

2. Il faut encore ici, et pour se faire une idée nette du mètre, invoquer l'autorité de Cicéron. A la suite des lignes citées tout à l'heure (p. 49), on trouve dans son *Orator* (xx, n° 67), à propos de Démocrite et de Platon dont le style était fort élevé, que quelques critiques le regardaient comme plus voisin des vers que les vers mêmes des poëtes comiques où l'on ne trouvait rien qui les distinguât de la simple conversation, si ce n'est la quantité prosodique. « Platonis et Democriti locutionem.... potius poema pu-

Ce sont là autant d'abus de langage ou d'expressions figurées qu'il est certainement naturel et convenable d'employer quand on ne veut que désigner les choses, mais sur lesquelles il est puéril de se fonder quand on cherche à en donner une idée exacte par la définition. Saint Augustin lui-même en fait la remarque dans un passage du *De musica* (V, 1, n° 1), où il dit qu'on peut très-bien en parlant employer des mots en étendant un peu leur signification; mais « autre chose est abuser d'un nom par la licence d'une certaine analogie de sens; autre chose est appeler chaque objet par son propre nom : » *Aliud est quum abutimur nomine licentia cujusdam vicinitatis; aliud quum rem suo vocabulo enuntiamus.*

C'est dans une pensée semblable que nous avons défini le mètre exactement et dans son abstraction, et que nous avons montré comment on l'avait successivement appliqué à d'autres sens qui se rattachent au premier, mais qui ne peuvent pas cependant le remplacer pour la définition.

Il ne reste plus qu'à définir les vers; mais, pour cela, il n'y a pas de doute possible : c'est un discours rhythmé ou un rhythme coupé en parties auxquelles peut s'appliquer un mètre reconnu par l'usage, ou admis régulièrement par un auteur. Autrement dit, ce sont des membres de périodes soumis à une forme particulière et constante. Aristide Quintilien ne le dit pas, parce qu'il n'a pas à parler précisément du vers; mais la définition n'est douteuse pour personne. Elle exprime exactement ce que nous pensons aujourd'hui; elle a été donnée en propres termes par Aristote dans sa

tandum quam comicorum poetarum apud quos nisi quod versiculi sunt, nihil est aliud quotidiani dissimile sermonis. » La suite ordonnée des longues et des brèves, c'était là ce qui constituait les vers, *versiculi*. Mais tant qu'il n'y avait que cela, l'harmonie en était nulle; on aurait dit la simple conversation : tant il est vrai que cette harmonie ne venait pas de la seule quantité prosodique, comme on le croit souvent. Il y fallait de plus des accents à peu près régulièrement espacés, c'est-à-dire un rhythme sensible.

Poétique (ch. IV, n° 2), répétée par Quintilien[1], développée par bien d'autres, et en particulier par saint Augustin, qui, dans son *De musica* (II, VII, n° 14) donne à tout le monde le droit qu'ont eu les Archiloque, les Sapho, les Asclépiade d'imaginer des vers nouveaux en arrangeant entre elles des brèves et des longues dans un ordre proposé par eux pour la première fois.

Telles sont donc, non-seulement selon les modernes, mais selon les anciens, les trois accidents du discours : le *rhythme*, le *mètre* et le *vers*[2] qu'il s'agissait de définir exactement. M. Vincent ne l'a pas fait ; de là l'obscurité répandue sur toute sa dissertation ; de là peut-être aussi sa dissertation même sur les odes de Pindare, qui se serait réduite à rien si l'auteur eût dit avec précision ce qu'il voulait prouver.

Pindare, en effet, et les tragiques ont-ils composé leurs strophes de ces vers généralement admis ou classés par les métriciens ? Évidemment non, et c'est pourquoi on n'a jamais pu y ramener les mètres pindariques, au moins d'une manière régulière.

Mais les mêmes poëtes avaient-ils le droit de faire, sous

1. *Institutio orat.*, IX, IV, n° 50, 55. C'est dans ce dernier qu'on trouve ces mots remarquables : « Rhythmi neque finem habent certum, nec ullam in contextu varietatem ; sed qua cœperunt, sublatione ac positione ad finem usque decurrunt ; oratio non descendit ad strepitum digitorum. » Les rhythmes n'ont pas de fin déterminée, ni de variété dans leur contexte : ils vont d'un bout à l'autre par *arsis* et par *thésis*, comme ils ont commencé et le discours ne descend pas au *strépit des doigts* (c'est-à-dire au calcul des voyelles). Gédoyn n'a pas du tout compris ce passage. Il nous suffit de rappeler la phrase de la *Milonienne* citée p. 49 pour voir qu'en effet le rhythme va d'un bout à l'autre par *arsis* et par *thésis*. Quant au *strepitus digitorum*, il représente le calcul de la scansion des vers. Pour s'assurer qu'ils étaient justes, on appuyait deux doigts sur une table à chaque longue, et un seul à chaque brève, et l'on faisait le calcul des valeurs, comme nous-mêmes nous comptons les syllabes des vers par nos doigts quand nous voulons nous assurer de leur nombre. C'est là *scander un vers*. Mais cette scansion n'est que pour le calcul, elle ne représente pas du tout la prononciation réelle.

2. Voy. l'*Éclaircissement* VII.

le nom de *vers*, des coupures où bon leur semblait dans un discours rhythmé? et si ces coupures revenaient régulièrement, étaient-elles acceptées par les anciens comme des vers? Oui, selon l'opinion commune.

De quoi donc s'agit-il, et qu'est-ce que l'on conteste? On ne discute que sur le nom de *vers*, tout le monde est d'accord sur la chose. Ceux qui maintiennent que Pindare a écrit en vers, entendent des vers dont il réglait seul la mesure ou le choix dans une première strophe, quitte à les reproduire dans les strophes suivantes. Ceux qui le nient sont d'accord en cela : ils pensent seulement qu'alors le nom de *vers* ne convient plus. Or, comme le point est de savoir si les anciens ont jugé de la même manière, nous demandons un seul texte authentique et précis qui montre qu'en effet les chœurs des tragiques ou les odes de Pindare ne passaient pas chez eux pour être écrits en vers. C'est là toute la question : ce seul texte trouvé, il n'y a plus rien à dire; jusqu'à ce qu'on le tienne, il n'y a rien de dit[1].

Passons maintenant au traité de saint Augustin. M. Vincent veut nous en donner l'analyse ; mais ce mot ferait mal comprendre son véritable objet. Il cherche dans saint Augustin la confirmation de ses propres idées et s'attache à tous les passages qu'il croit y être favorables ; il s'occupe fort peu des autres ou les passe même entièrement sous silence. Est-ce là une analyse?

Le premier livre, par exemple, est expédié en une page (p. 4 et 5). Je n'ai pas besoin de dire qu'il y a des observations très-importantes que notre critique a laissées de côté; mais il y en a une surtout qui occupe plus de la moitié du livre (nos 15 à 28), dont M. Vincent ne nous donne qu'une idée très-imparfaite. J'avoue que c'est une dissertation métaphysique aussi vaine que longue sur les convenances de

1. Voy. l'*Éclaircissement* VIII.

certains nombres et les rapports qu'ils doivent avoir ultérieurement avec les sons musicaux et les rhythmes ; et, si l'on voulait nous donner ici une idée de ce que les anciens savaient réellement sur la musique, on ne pourrait mieux faire que d'omettre tout ce fatras. Mais, quand on se propose justement de nous faire connaître le traité de saint Augustin, par conséquent sa pensée intime, il est un peu leste de supprimer ou de résumer en quelques lignes ce qui, pour l'auteur, était certainement le principe et le fond de sa doctrine. Il fallait, au contraire, exposer nettement les niaiseries arithmétiques dans lesquelles il se complaît à l'imitation des platonistes et des pythagoriciens[1] ; on aurait vu par là le peu de confiance que méritent, quand il faut passer au positif et au réel, les assertions d'un homme entraîné par une idée métaphysique, à laquelle il sacrifiera tout.

Le second livre est fort important, non pas encore pour la science en elle-même, mais, comme la fin du premier, pour la connaissance de la doctrine de l'auteur. A travers tout le verbiage de la forme dialoguée et les retours sans fin d'explications mal données ou de définitions peu précises, on reconnaît, comme il était facile de le prévoir, que l'auteur va poser un principe métaphysique et en tirer des conséquences sans s'embarrasser si elles seront, oui ou non, conformes à l'opinion commune ou plutôt à la sensation qui devrait seule être juge ici. En effet, dès le troisième chapitre, on trouve que la longue vaut deux brèves, non pas parce que c'est ainsi qu'on

1. Qu'on ne se scandalise pas du jugement sévère porté ici sur saint Augustin, jugement que je reproduirai tout à l'heure, appuyé de preuves plus fortes. Ce n'est pas du Père de l'Église qu'il s'agit, c'est du jeune homme, encore plongé dans l'idolâtrie, se laissant aller à une imagination aussi vaste que déréglée, et tombant, sur les pas de Platon et de Pythagore, dans la plus profonde de toutes les erreurs, celle qui veut expliquer les phénomènes naturels; quels qu'ils soient, par des considérations abstraites ou des combinaisons de nombres. Ce prodigieux abaissement d'une si forte tête, opposé à la hauteur où la grâce l'éleva plus tard, est, si je ne me trompe, une des plus belles et des plus profitables leçons que l'histoire nous donne.

la prononce ou qu'on l'entend, mais parce que, dans les nombres, la première progression est celle de un à deux : *quoniam ut in numeris ab uno ad duo est prima progressio, ita in syllabis, qua scilicet a brevi ad longam progredimur, longam duplum temporis habere debere.* Et, plus loin, examinant quels pieds peuvent entrer ensemble dans un vers, il assure qu'on le jugera facilement si l'on croit que l'égalité et la similitude sont préférables à la dissimilitude et à l'inégalité : *Judicabis hoc facile (qui sibi pedes copulentur) si æqualitatem ac similitudinem inæqualitati ac dissimilitudini præstantiorem esse judicas* (II, IX, n° 16).

Remarquez bien que c'est là le fond de la pensée chez saint Augustin. Il obéit à un principe abstrait d'après lequel il va construire toute sa théorie. Rejetez cette idée fondamentale ou mettez-la seulement en doute, et tout le bâtiment s'écroule aussitôt. C'est ce que M. Vincent n'a pas vu, parce qu'au lieu d'étudier son auteur en lui-même, il n'y a cherché que ce qui favorisait ses propres pensées. Aussi, après avoir passé avec une rapidité incroyable sur les treize premiers chapitres, traduit-il tout au long (p. 6 et 7) le quatorzième, qui n'a d'importance que pour lui seul, et il ajoute, comme en découlant nécessairement, ces lignes : « Il est bon d'insister ici en passant sur cette égalité *des durées* successives des pieds pour l'édification de ceux de nos lecteurs qui hésiteraient à croire que, dans la pratique, c'est-à-dire dans la lecture ou du moins dans le chant, *les pieds de la versification ancienne étaient identiquement la même chose que nos mesures musicales.* »

On reconnaît ici la forme générale de l'examen critique chez M. Vincent. Il énonce un principe absolu, sans aucun texte à l'appui. Il le dit, il faut le croire ; si vous doutez, cherchez dans le livre, faites ce qu'il aurait dû faire, étudiez-le : pour lui, il n'a plus rien à vous dire.

Faisons donc le travail auquel nous sommes forcés, et re-

marquons d'abord que, quand on discute sur la valeur relative des longues et des brèves, on ne conteste pas du tout qu'elles eussent la valeur de compte qu'on leur attribue en général : on examine si ces syllabes exigeaient, pour être prononcées, cette durée réelle, évaluable en secondes, par exemple, ou en dixièmes, en centièmes de seconde. La brève valait un temps, la longue en valait deux, cela n'est pas douteux, c'est l'évaluation prosodique; mais, dans la réalité, si l'on prononçait une brève en un quart de seconde, mettait-on exactement une demi-seconde à prononcer la longue[1]? C'est une question toute différente, que M. Vincent croit sans hésitation résolue par les mots mêmes que ses adversaires disent ne s'appliquer qu'à l'évaluation prosodique. Cela valait au moins la peine d'être examiné.

Voici pourtant contre la croyance à cette parfaite égalité des brèves d'une part et des longues de l'autre, quelques objections qui auraient dû le frapper d'autant plus qu'elles sont dans son auteur même.

D'abord, toutes les fois que saint Augustin parle des brèves et des longues, il les montre déterminées par l'autorité, non par la sensation[2]. Nous citerons même plus loin un passage où le disciple déclare qu'il ne saisit pas ces différences, attendu que l'autorité seule en décide (III, n° 5). Nous avons aussi déjà remarqué que, selon lui, la proportion des longues aux brèves est une convenance numérique plutôt qu'un fait senti et apprécié par l'oreille (ci-d., p. 58). Enfin, dans son sixième livre, il dit positivement que les vers se prononçant plus lentement ou plus vite, l'espace de temps n'est pas le même, quoique les pieds y conservent leur rapport (VI, 3); ailleurs, qu'il y a des ïambes longs et des ïambes brefs, des tribraques longs et des tribraques plus brefs : *Hæc affectio* (la sensation du son) *altera est in iambo, altera in*

1. Voy. l'*Éclaircissement* IX.
2. *De Musica*, I, 1; II, 1, 2, 3; V, 10.

tribracho; productior in productiore iambo, correptior in correptiore; et il conclut que les nombres peuvent être détachés des sons et qu'ils sont vraiment dans l'esprit plutôt que dans les syllabes, où ils peuvent ne pas être. Celui qui va construire un système d'égalité absolue des temps sur des considérations aussi chimériques ne risque-t-il pas de bâtir sur le vide?

Saint Augustin dresse plus loin le catalogue des pieds de vers de deux à quatre syllabes. Il les estime très-exactement, d'après la valeur conventionnelle des brèves et des longues, à 2, 3, 4, 5, 6, 7 ou 8 temps. Rien n'est plus facile que cette appréciation mathématique. Il n'est pas aussi aisé de leur donner ces valeurs effectives. M. Vincent devrait essayer de prononcer lui-même ces pieds devant un métronome en leur donnant réellement la valeur que la prosodie leur assigne; il verrait que c'est de tout point impossible et qu'il a pris une fiction métaphysique pour une réalité.

Ce n'est pas tout: l'auteur passe à sa théorie de la versification en général. Il fait d'abord approuver à son élève le principe qu'il faut unir des pieds de même valeur: *Illud nonne approbas alios aliis pedes æqualitate servata esse miscendos* (II, IX, n° 16), sans trop s'embarrasser des difficultés qui viendront le contrarier plus tard. De là il passe à l'examen du *levé* et du *posé*, ou de l'*arsis* et de la *thésis* (II, X, n°s 17 et 18).

Ne revenons pas ici sur la difficulté relative au sens de ces mots, difficulté que nous avons déjà indiquée, et que M. Vincent tranche avec sa vivacité ordinaire, en disant que cet objet a été suffisamment développé ailleurs (p. 8). Mais ce qui est plus important c'est que ce paragraphe prouve justement le contraire de ce que notre érudit annonçait tout à l'heure; je veux dire que les pieds de la versification ancienne n'ont rien de commun avec notre mesure musicale.

En effet, il y a bien au commencement quelque chose sur

l'égalité de l'arsis et de la thésis dans les pieds divisibles en deux moitiés, comme le spondée ou le dactyle, ou en trois tiers comme l'iambe et le trochée qui peuvent à toute force ressembler à nos mesures à deux ou à trois temps; mais comment l'amphibraque n'est-il pas admis, lui qui, avec un temps fort et trois temps faibles, se prêterait si bien à la mesure à quatre temps? Qu'est-ce surtout que ces bacchius, ces péons, et ces épitrites qui nous représentent des mesures à cinq et à sept temps? et comment peut-on admettre ces combinaisons comme plus naturelles et plus harmonieuses que la mesure à quatre temps que l'amphibraque nous indiquait (II, 10, n° 18)? Tout cela est textuellement dans le paragraphe dont il s'agit ou en découle immédiatement; M. Vincent n'en a rien voulu voir.

Bien plus, dans le paragraphe suivant, l'auteur s'évertue à prouver qu'entre les différents rapports que peuvent avoir l'arsis et la thésis, la presque-égalité des parties à défaut de l'égalité complète, est ce qu'il y a de plus digne d'approbation. *Justa causa videtur esse cur amphibrachus ad seriem numerosam vocum non admittatur, quod solius partes tam longe a se differant, ut una simpla sit, alia tripla. Vicinitas enim quædam partium tanto est approbatione dignior quanto est proxima æqualitati* (II, x, n° 19). La conséquence logique de ce principe, c'est que le rapport de 2 à 3 est moins parfait pour notre oreille que celui de 3 à 4, et successivement que celui de 4 à 5, de 5 à 6, de 6 à 7, etc.; et, en dernière analyse, que notre mesure musicale qui n'admet aucune de ces approximations, et ne reçoit que des temps parfaitement égaux au nombre de deux, de trois ou de quatre, ne ressemble en rien du tout à un système de levé et de posé aussi lâche et aussi inégal que celui des anciens. Rien dans l'analyse que nous examinons donne-t-il la moindre idée de cette difficulté?

Une autre objection écrasante, on peut le dire, c'est celle que saint Augustin se fait à lui-même, que dans les pieds de

six temps, quand les deux brèves ou les deux longues sont ensemble d'un côté, l'égalité de l'arsis et de la thésis ne peut avoir lieu qu'à la condition de tomber sur le milieu d'une syllabe. *Nihil aliud hic prorsus video quam eam longam syllabam.... plausu ipso dividi ut quoniam duo habet tempora, unum inde superiori parti, alterum posteriori tribuat* (II, XIII, n° 24). Cette division est évidemment impossible dans le langage ordinaire ou dans la prononciation des vers, comme elle est condamnée par les métriciens. M. Vincent ne parle pas du tout de cette difficulté.

A celle-là s'en ajoute une autre tout à fait insoluble que saint Augustin se pose dans le paragraphe suivant, et à laquelle il ne répond, on le peut assurer d'avance, que par des balivernes. « Si vous admettez, dit-il, qu'une longue puisse se diviser en deux par le levé et le frappé, comment l'amphibraque (ᴗ — ᴗ) ne se divise-t-il pas de même, avec une brève et la moitié de la longue d'un côté, et de l'autre la seconde moitié de la longue et la dernière brève? vous auriez alors une arsis et une thésis égales. » *Potest simili ratione media quoque pedis ejus syllaba, quæ longa est, plausu dividi: ut quum singula tempora singulis lateribus dederit, non jam unum et tria, sed bina tempora levatio positioque sibi vindicent* (II, XIII, n° 25). On pense bien qu'il n'y a rien à répondre à cela de raisonnable. Il ne se tire d'affaire qu'en invoquant la sensation qui approuve la division de la longue dans le molosse ou l'ionique, et la repousse dans l'amphibraque. — Je le veux bien, et en mon particulier, quand il s'agit de vers ou de musique, je n'oppose rien à la sensation. Seulement faites-la régner partout, et ne nous donnez pas de prétendues règles théoriques en contradiction avec elle, pour rejeter ensuite les unes ou les autres selon l'intérêt de votre thèse. Toujours conclurons-nous de là qu'il n'y a aucune ressemblance entre ces pieds et notre mesure musicale; car aucune de ces contradictions ne s'y présente ni ne peut s'y présenter :

et il est singulier que rien de tout cela n'apparaisse dans l'analyse qu'on nous donne de ce traité.

Le chapitre XIV et dernier du livre (n° 26) n'est pas moins accablant pour la théorie de M. Vincent. Saint Augustin commence en effet par dire que parmi les pieds de trois temps, l'ïambe s'unirait naturellement au trochée; mais qu'en fait il ne s'y unit pas parce que celui-ci commence par une longue tandis que l'autre commence par une brève. Je n'examine pas sa raison; elle est bonne ou mauvaise, cela m'importe peu. Mais si « les pieds de la versification ancienne sont, comme vous l'assurez, identiquement la même chose que nos mesures musicales, » trouvez donc chez nous quelque chose qui se rapporte à une règle aussi bizarre, pour ne pas dire aussi absurde.

Un peu plus loin le dactyle et l'anapeste sont donnés comme marchant très-bien ensemble: ils ont, en effet, le même nombre de temps; mais l'un commence par la longue et finit par les deux brèves; l'autre commence par les deux brèves et finit par la longue. Comment cette contrariété qui a suffi pour empêcher l'union de l'ïambe et du trochée, est-elle impuissante à séparer l'anapeste et le dactyle? C'est une question que je pose. Saint Augustin n'y a pas fait attention. Quant à M. Vincent, il n'est pas étonnant qu'il ne dise rien, non plus, de celle-ci. Les lecteurs réfléchis voient du moins avec quelle défiance il faut accepter ses analyses.

Les livres III et IV du *Traité de la musique* sont de tout point au nombre des plus importants, et l'on s'étonnerait à bon droit que M. Vincent n'en eût aucunement fait ressortir le caractère, et en même temps les défauts, si, toujours préoccupé de ses propres idées, il n'eût passé aussi légèrement sur celles de son auteur qui pouvaient ou contrarier ou ébranler les siennes. Essayons de réparer cet oubli.

Saint Augustin était non-seulement un esprit d'une très-grande capacité; c'était, il l'a prouvé toute sa vie, un homme

très-porté à la métaphysique, et un dialecticien très-rigoureux. C'est le propre de ces hommes distingués de s'expliquer tout ce qu'ils voient dans le monde par des règles générales, des définitions artificielles, et des principes abstraits qu'ils posent *a priori*, et auxquels ils soumettent ensuite toute la nature en la violentant quand il le faut, ou même en ne pensant pas du tout qu'elle existe, ou qu'elle contrarie leurs fantaisies.

Je répète que les hommes les plus considérables tombent dans ce travers, et que souvent leurs ouvrages en ce genre sont des chefs-d'œuvre qui remuent le monde et le font avancer ou l'égarent pendant des siècles. La *Physique* d'Aristote, le système des *Tourbillons* de Descartes, en sont la preuve; et à un degré inférieur le *Traité de la musique* de saint Augustin. Il est toujours très-intéressant de voir ce qu'ont pensé sur ces divers sujets des hommes d'une capacité aussi étendue; mais il arrive la plupart du temps que ce qu'ils ont vu ou cru voir, n'est pas la vérité, et que si le philosophe trouve chez eux des éléments nombreux et fait de bonnes observations pour l'étude de l'esprit humain, la science proprement dite n'a rien à y gagner. Ils se sont perdus presque partout et ne peuvent nous conduire qu'à des erreurs.

On ne doute pas que ce ne soit le cas pour Aristote et pour Descartes; M. Vincent n'a pas vu qu'il en était de même de saint Augustin pour la métrique. Mais l'homme qui s'est le plus et le mieux occupé de cette science, M. Quicherat, ne s'y est pas trompé : malgré tout ce qu'il y a d'exemples et de préceptes dans le *De musica*, il n'y a fait, pour son excellent *Traité de versification latine*, à peu près aucun emprunt. Ce que nous venons de dire explique cette réserve d'une manière générale. Quelques exemples, que nous allons citer, montreront combien M. Quicherat a eu raison.

Aux paragraphes 3 et 4 (III, II), l'auteur remarque qu'il y a des vers qui se coupent en deux parties ou césures, et d'au-

tres qui ne se coupent pas. Ces derniers sont les vers les plus courts ; les autres sont les vers d'une certaine longueur, et particulièrement les hexamètres latins. L'observation est très-bonne ; mais elle appelle les remarques suivantes : 1° elle a été formulée d'une manière très-précise par Varron quatre cents ans avant saint Augustin ; 2° elle paraît remonter aux premiers temps de la poésie latine, puisque M. L. Quicherat, examinant les vers saturniens anciens, dans son *Traité de versification latine* (ch. 27), remarque que la césure y est constante ; 3° dans tous les cas, c'est une règle latine, elle n'existait pas du tout dans la poésie grecque ; 4° enfin, elle pouvait être indiquée par l'harmonie, mais n'était pas en général donnée comme règle de prosodie, et saint Augustin lui-même se trompe matériellement ou s'exprime trop absolument quand il dit qu'on trouvera *partout* dans les vers hexamètres la césure au cinquième demi-pied (III, II, n° 3). Dans Virgile, qu'il cite ici, il y a environ un vers sur huit où la césure est au septième demi-pied et non au cinquième.

Je ne dis rien de la distinction verbale qu'il fait des *mètres* et des *vers* (III, II, n° 4), réservant ce dernier nom à ceux qui ont une césure et laissant l'autre pour ceux qui n'en ont pas ; ni de la conclusion où il arrive, que tout mètre est rhythme, quoique tout rhythme ne soit pas mètre, et que tout vers est mètre, bien que tout mètre ne soit pas vers. Ces distinctions de qualités abstraites, fondées presque toujours sur l'emploi des expressions figurées, sont la plupart du temps beaucoup plus obscures encore que rapides. Elles ont d'ailleurs été expliquées (ci-dessus, p. 41 à 44).

Il y a au chapitre troisième ce passage dont j'ai parlé tout à l'heure sur les syllabes longues ou brèves, où le disciple dit à son maître qu'il n'en sent pas du tout la différence et qu'il est obligé, pour s'en rendre compte, d'en battre en quelque sorte la mesure : *Nam judicium aurium ad temporum momenta moderanda me posse habere non nego ; quæ vero syl-*

luba producendâ vel corripienda sit, quod in auctoritate situm est, omnino nescio (III, III, n° 5). Ne peut-on pas conclure de là que la longueur et la brièveté des syllabes était en réalité ou bien arbitraire, ou fort peu de chose? On dira que saint Augustin vivait dans le quatrième siècle et qu'il avait habité des pays où la langue latine ne devait pas être prononcée purement. Cela est vrai; il n'en résulte pas moins que les longues et les brèves; si elles avaient eu cette différence qu'on leur accorde souvent, n'auraient pas laissé l'homme instruit qui les prononçait dans l'ignorance de leur vraie valeur. Quoi qu'il en soit, le maître fait à cette occasion à son disciple une objection à laquelle lui-même ne peut répondre que par des billevesées continuées pendant trois ou quatre paragraphes. Le dernier de ceux-ci résume tout ce qui vient d'être dit et pose ainsi des règles en l'air dont le contraire se retrouve à tout moment dans la poésie latine (III, IV, n°s 9 et 10).

Je me contente d'en citer un exemple. Saint Augustin a commencé par dire que les pieds équivalents vont très-bien ensemble. La conséquence absolue de cette règle, c'est que, dans le vers iambique, on mettra tant qu'on voudra l'iambe, le trochée ou le tribraque, et qu'on ne pourra mettre qu'eux. Or, saint Augustin exclut lui-même le trochée (III, IV, n° 9), et vous n'avez qu'à ouvrir un traité de versification quelconque, en particulier celui de M. L. Quicherat (ch. 27), pour apprécier toutes les autres règles. Ainsi, là comme précédemment; les principes donnés dans le *De musica*, admis avec tant de confiance par M. Vincent, sont de la fantaisie toute pure et non pas de la science réelle ou positive. Ce point reviendra sans cesse, nous pouvons y compter.

Je laisse de côté la discussion s'il doit y avoir une limite à la longueur des pieds et ce qui fait qu'on n'en doit pas admettre de plus de quatre syllabes : c'est toujours le même mode de raisonnement. Tout ce qu'on peut conclure, c'est que la définition donnée du pied ne vaut rien du tout. En

effet, saint Augustin semble ne le faire consister que dans la longueur des syllabes, tandis que les métriciens précédents le déterminaient par une arsis et une thésis, ou une partie accentuée et une partie glissante, ce qui bornait naturellement les pieds à la longueur des mots pris en soi ou accompagnés de leurs enclinomènes[1].

Je n'ai rien à dire, non plus, de l'examen qui suit, si le mètre vient du pied ou le pied du mètre, sinon que, pour éclaircir la difficulté, le maître rappelle à son disciple des vers qu'il lui a déjà dits et lui demande de les scander. Mais celui-ci déclare que cela lui est impossible, attendu que, d'après ses règles, les pieds qui entrent dans un même vers devraient être de mesure équivalente, et qu'ici rien de semblable n'a lieu. « Ainsi donc, ou ce ne sont pas des mètres ou tout ce qui a été dit sur la réunion des pieds n'a pas le sens commun : » *Quare, aut hoc metrum non est, aut falsum est quod inter nos de pedum copulatione dissertum est* (III, IV; n° 15).

L'objection est assez pressante. La réponse du maître est un faux-fuyant bien ridicule : elle consiste en ce que, quand un pied mis dans un vers n'a pas tout le temps qu'il faudrait pour que le mètre fût régulier, on y ajoute en silence tout ce qui y manque (III, VII, n° 16; VIII, n° 17). Alors, demanderons-nous, à quoi se réduisent toutes les règles précédentes? ne sont-elles pas parfaitement inutiles? Mêlez tous les pieds comme il vous plaira, vous les égalerez avec des silences, et tout sera fini.

Mais laissons ces fariboles. L'introduction des silences dont saint Augustin parle ici et le calcul qu'il en fait ont paru

1. J'avais mis : leurs *proclitiques et enclitiques;* M. Egger nous a appris, dans son *Apollonius Dyscole* (p. 280 à 293), que *proclitique* était un barbarisme, et, de plus, un mot inutile, puisque les Grecs comprenaient sous le nom d'*enclinomènes* les mots qui perdaient leur accent sur un autre placé devant ou derrière eux. J'ai dû prendre l'expression correcte.

d'autant plus précieux à M. Vincent, que lui-même, dans une dissertation précédente où il essayait de peindre la prononciation des vers latins, avait eu recours à cette bizarre hypothèse. Réduisons-la donc à sa juste valeur, et l'on verra qu'au fond elle ne signifie rien pour ce qui nous occupe ici.

Avant tout, ne regardons pas comme une chose nouvelle l'observation de ces silences dans les vers ; elle avait été faite formellement par Quintilien dans son *Institution de l'orateur*, (IX, IV, nos 51 et 98) et par tous ceux qui ont reconnu la nécessité de respirer quand on parle. C'est même à cette indication que sont réellement destinés les signes de ponctuation[1], et personne ne doute qu'il ne faille, quand on récite des vers, faire sentir par des silences appropriés les sections ou la fin des phrases.

Ce qu'il y a de nouveau ici, c'est l'appréciation de ces silences en valeurs rhythmiques. Or, cette appréciation ne peut être exacte que dans un système de temps rigoureusement égaux et divisés en parties aliquotes, comme ceux de notre musique. Partout ailleurs, la prétention à cette exactitude est aussi ridicule qu'il le serait chez nous de vouloir régler en fraction de la syllabe brève, comme quelques-uns du reste l'ont proposé, le temps qu'on doit rester à la virgule, aux deux points, au point final.

Nous savons déjà, nous verrons encore que l'évaluation des longues et des brèves n'a pour saint Augustin, non plus que ses pieds et ses mètres, aucune rigueur ; que ce sont de simples rapports métaphysiques qu'il a cru bon d'établir. Assurément, ses silences n'ont pas plus d'exactitude que ses brèves et ses longues, ou que n'en a la prononciation humaine en général. Il est donc tout à fait fantastique de supposer à ces nombres une autre valeur que celle qu'y mettait saint Augustin lui-même. Il faisait une théorie pour se ren-

1. Voy. le *Cours supérieur de grammaire*, Ire partie, liv. I, ch. XVII.

dre compte de l'harmonie des vers latins qu'il sentait peut-être, mais s'expliquait fort mal ; et sa théorie, qui n'est pas même d'accord avec les exemples qu'il donne et qui ne soutient pas le moindre examen, ne doit pas, non plus, occuper un homme avisé, encore moins le séduire.

On peut s'en convaincre par ces mots que M. Vincent a cités et traduits ainsi sans en faire remarquer la portée : « Quand on prononce ou quand on chante quelque chose qui a une fin déterminée et qui a plus d'un pied, si, par la marche naturelle et avant toute considération de nombres, il s'y trouve une certaine égalité qui flatte l'oreille, cela suffit, c'est un mètre : » *Itaque si aliquid canitur sive pronuntiatur quod habeat certum finem, et plus habeat quam unum pedem, et naturali motu, ante considerationem numerorum, sensum quadam æquabilitate demulceat, jam metrum est* (III, VIII, n° 19).

Voilà tout à la fois, ne nous y trompons pas, l'observation exacte et la définition précise de ce qu'est le vers pris en général. Il faut, pour avoir des mètres, non pas l'égalité rigoureuse comme nous l'avons dans notre musique seulement, mais une certaine égalité, *quædam æquabilitas*. C'est là ce qui fait le mètre et, par conséquent, le vers chez les Latins comme chez nous, comme chez tous les peuples du monde.

C'est cette sorte d'égalité qui flatte l'oreille, et elle est antérieure à toute considération de nombres ou de pieds *ante considerationem numerorum ;* c'est ce que déclarent aussi bien Cicéron et Quintilien que saint Augustin[1] ; et, par conséquent, les pieds qu'on y a déterminés plus tard ne sont pas la cause, mais l'effet de cette sensation agréable que le mouvement naturel de la parole, *naturalis motus*, nous apporte. Ils ne peuvent, eux et les silences que le besoin de respirer nous fait insérer dans nos phrases, avoir aucun rapport exact de durée, et tout ce qu'on dit à cet égard, et que saint Augustin

1. Consultez la dissertation sur l'arsis et la thésis, p. 254 des *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité.*

délaye à la suite, n'a que cette vérité de convention que nous avons déjà dit qu'on avait tort de prendre pour une réalité.

L'auteur termine le livre par l'examen de cette question : « Jusqu'à quelle longueur peut s'étendre le vers ou le mètre ? » Il trouve, en considérant la progression quaternaire, qu'il ne doit pas s'étendre à la valeur de plus de trente-deux brèves (III, IX, n° 20). — La progression quaternaire peut avoir beaucoup de puissance pour établir cette proposition ; mais, en fin de compte, quelle est sa valeur, je ne dis pas pour saint Augustin, qui fera dans le livre suivant des vers de cette mesure ; mais pour la science elle-même ? Y a-t-il eu chez les Latins des vers de cette dimension ? S'il n'y en a pas eu, que signifie la limite ici posée ? c'est une lubie comme presque tout ce qui a précédé. Imaginez donc qu'un prosodiste chez nous assemble des raisons abstraites pour prouver que, dans nos vers, nous ne devons pas dépasser vingt syllabes : si en fait nous n'en dépassons jamais douze, sa discussion n'est-elle pas parfaitement oiseuse ?

Pareillement, chez les Latins, les plus longs vers étaient certains tétramètres ou octopèdes, où les pieds n'étaient jamais que par exception dactyles, anapestes ou spondées : il s'ensuit que les trente-deux brèves n'étaient jamais atteintes, et que la limite donnée ici est une limite en l'air qui n'a d'autre fondement que la satisfaction même de l'auteur, ni d'autre application que celle des vers qu'il fait tout exprès.

Passons au quatrième livre. Il est d'autant plus curieux que saint Augustin y donne de nombreux exemples, et qu'on va pouvoir ici juger sa théorie par les applications.

Il commence par examiner pourquoi toute syllabe à la fin des vers est commune, c'est-à-dire longue ou brève à volonté. La véritable raison pour nous qui ne faisons pas de système,

c'est qu'on l'a établi ainsi. C'est une règle comme toutes les autres, à laquelle on obéit, et dont il n'y a pas à chercher les motifs. Mais l'auteur y veut trouver une raison intrinsèque et naturelle. C'est, dit-il, que l'on y ajoute le silence qui se trouve toujours à la fin du vers. — On pourrait contester la réalité de ce silence quand le rejet au vers suivant du complément d'un verbe ou d'un qualificatif et surtout de la dernière syllabe d'un mot exige absolument la liaison des paroles[1]. Mais pour nous en tenir à l'explication donnée ici, l'addition d'un silence qui peut allonger une brève, peut-elle aussi abréger une longue? C'est ce qu'on voit à tout moment, par exemple dans les vers alcaïques et asclépiades qui se terminent par des dactyles. La syllabe de la fin du vers, quand elle est longue, y est pourtant comptée pour une brève.

Terrarum dominos evehit ad deos. (Hor., *Carm.* I, 1.)

Cette petite difficulté méritait bien d'attirer l'attention de l'auteur ou celle du traducteur.

Après cette discussion vient l'examen, l'énumération et l'exemple des vers que saint Augustin croyait résulter de sa doctrine. Cet exposé très-long et fort détaillé occupe une douzaine de paragraphes (IV, III à XIII, n°s 4 à 16); il y donne successivement des exemples de vers pyrrichiens ou composés entièrement de syllabes brèves de six à trente-deux syllabes; puis de vers des mêmes dimensions, composés d'iambes; puis de vers trochaïques; puis de vers semblables composés de spondées; après cela il passe aux vers formés de tribraques, de dactyles, d'anapestes, de bacchius et des

1. Ovide nous apprend (*Ex Ponto*, IV, 12) dans sa *Lettre à Tuticanus*, dont le nom, contenant une brève entre deux longues, ne pouvait entrer dans les distiques, que, dans ce cas, plusieurs poëtes coupaient le mot en deux parties, dont l'une terminait l'hexamètre, et l'autre commençait le pentamètre. De cette manière, *ti*, se trouvant à la fin du premier vers, devenait long ou *ad libitum*. Croira-t-on qu'alors on interposât un silence pour allonger l'*i*? Cette division ridicule aurait-elle été supportable?

autres espèces de pieds. Ensuite il fait le compte de toutes ces sortes de vers, et, moyennant quelques rejets effectués, parce que, dit-il, l'oreille n'approuve pas ces combinaisons, il en compte néanmoins cinq cent soixante-huit : D. *Ita erunt omnia metra quingenta septuaginta et unum.* — M. *Essent quidem, nisi tria detrahenda essent, quia post secundum epitritum dictum est iambum male poni* (IV, XII, n° 15, et XIII, n° 16). Nous verrons plus tard que ce n'est pas encore tout. Mais dès ce moment nous pouvons nous demander combien sur ces cinq cent soixante-huit espèces de vers il y en avait d'admis réellement dans la poésie latine : et nous arrivons à cette plaisante réponse, qu'il n'y en a presque pas un seul.

Saint Augustin lui-même en fait la remarque et déclare que toute la rhétorique qu'il vient de dépenser à ce sujet est en pure perte ; que dans la réalité les poëtes n'ont tenu et ne tiennent aucun compte de ses combinaisons, qu'en un mot les vers n'ont pu conserver la pureté qu'il propose contre la licence des hommes : *Non potuerunt obtinere sinceritatem suam adversus hominum licentiam* (V, XI, n° 24) ; on a mêlé des pieds de toute espèce, en particulier des pieds de quatre temps dans des trochaïques qui n'en devaient admettre que trois : *In trochaico genere.... miscendos poetæ putaverunt quatuor temporum pedes omnes* (*Ibid.*). Il appelle cela une corruption, *quæ corruptio....* sans penser que les règles qu'il combat existaient mille ans avant les siennes, et qu'ainsi ce sont probablement ses propres principes qui sont une corruption de ce qu'il y avait auparavant. Il suppose, pour s'expliquer cette difficulté, qu'on a mis deux pieds en un, et battu des épitrites au lieu d'un spondée et d'un trochée. Mais de là un nouvel embarras : c'est que ces vers auraient dû être appelés vers de trois pieds et non de six pieds ; car alors, dit-il, cette égalité de nombres que nous cherchons ne tomberait pas complétement en ruine : *Non omni modo illa numerorum labefactaretur æqualitas* (*Ibid.*).

Une fois venus à ce point, que pouvons-nous penser de toute cette théorie, sinon que c'est une pure fantaisie à l'occasion des règles des vers. Tout le monde peut se permettre des jeux de combinaisons pareils. Mais quelles en sont la valeur ou l'utilité ? Le prince de Saint-Leu, chez nous, a fait un système pour rapprocher nos vers des vers italiens ; M. Tenint en a fait un autre pour décomposer notre alexandrin en onze espèces d'après les coupures qu'il y pratique [1]. Est-ce sur ces témoignages uniques chacun en soi, et malgré ceux de tous les autres prosodistes, qu'il faudra juger dans mille ans de la nature ou de l'harmonie de nos vers ? et M. Vincent qui veut nous apprendre quelque chose sur la musique ou la poésie ancienne d'après le livre de saint Augustin, n'aurait-il pas bien fait de le confronter d'abord avec les ouvrages du même genre, et de s'assurer que son auteur ne se perdait pas dans les nuages d'une métaphysique obscure.

Il devait être averti du danger de suivre un guide si aventureux par bien des circonstances de l'ouvrage même. Qu'il me permette de lui indiquer seulement les suivantes.

1° La confusion ou l'indifférence des pyrrhiques et des tribraques dans la cadence des vers. *Jam optime scis in pyrrhichiis metris mutato plausu posse tribrachos percuti* (IV, VII, n° 8). Pour quelqu'un qui veut que les pieds des anciens soient exactement identiques à nos mesures musicales, la déclaration est foudroyante. Sans doute, comme le pyrrhique vaut deux brèves et que le tribraque en vaut trois, toutes les fois qu'on aura compté six brèves, on pourra les diviser également en deux triolets ou en trois paires ; c'est là une division arithmétique incontestable. Mais n'y a-t-il pas autre chose soit dans la poésie, soit dans la musique ? Et parce qu'une mesure à 6/8 a une valeur arithmétique égale à celle de 3/4, s'ensuit-il qu'on puisse battre également l'une ou l'autre de

1. *Cours supérieur de grammaire*, partie II, liv. I, c. XIV. Voy. l'ouvrage intitulé *Prosodie de l'école moderne*.

ces mesures dans une pièce de musique donnée[1]? Vraiment, quand un critique arrive à de telles assertions, et qu'il ne les remarque même pas, les bras doivent tomber de surprise à ceux de ses lecteurs qui se rendent compte des choses.

2° Dans les vers prononcés cela est-il plus possible? Il n'y a donc plus d'accentuation dans ces vers? La mesure, répétons-le bien, n'est sensible pour nous, qu'à la condition d'un son plus fort qui vient de temps en temps se distinguer des autres. Une suite de gouttes d'eau tombant rapidement dans un bassin, nous donnent bien l'idée de la mesure arithmétique du temps, mais non de la mesure que nous appelons *musicale*. Il en est de même dans le langage : supposez toutes les syllabes prononcées en temps égaux et sans aucune différence d'intonation ou d'insufflation, vous avez, l'égalité arithmétique à laquelle M. Vincent s'attache ici. Mais cette égalité n'existe pas pour l'homme parlant. Il y a des syllabes accentuées et des syllabes glissantes qui rompent cette égalité hypothétique, et qui s'opposent à ce qu'on change le *plausus*, c'est-à-dire à ce qu'on batte à deux temps ou en pyrrhiques ce qui doit être battu en tribraques, ou à trois temps.

3° C'est toujours l'idée de l'arsis et de la thésis, ou de la syllabe accentuée et de celles qui ne le sont pas qui manque dans saint Augustin[2]. Lui-même en a parlé très-rapidement et très-légèrement dans son second livre (c. x, n° 18). Il semble ne regarder ces deux circonstances que comme un mouvement de la main, s'accommodant aux syllabes des pieds. De là même, un peu plus tard, comme je l'ai déjà dit, cette indécision sur la vraie nature et la limite des pieds

1. M. Vincent dit quelque chose de semblable sur le rhythme à six temps dans ses *Notices et extraits*, etc., p. 210; et c'est assurément un des passages qui sembleront le plus incompréhensibles aux musiciens. Cette opinion est rappelée dans l'*Éclaircissement* XX, au 1°.

2. Voy. l'*Éclaircissement* X.

qu'il croit ne consister que dans le nombre des syllabes. Or ce n'est pas là du tout l'idée que nous en donnent les métriciens les plus sagaces. Le pied pour eux demande une *arsis* et une *thésis ;* et ces parties dépendent de la prononciation de chaque langue et non du caprice du prosodiste ou du poëte. De quelque façon que vous placiez dans un vers le mot latin *musa.* ou le français *muse,* l'accent portera sur la syllabe *mu* ou vous prononcerez mal; et si vous coupez vos mesures à deux ou à trois temps, de manière que *sa* ou *se* soit la syllabe accentuée, c'est un barbarisme que vous faites.

4° Saint Augustin, un peu plus loin (IV, XIII, n° 18), cite comme un exemple, quelques saphiques d'Horace et il les scande. Sa scansion n'est pas du tout d'accord avec celle que donnent tous les autres métriciens. Bien plus, il demande à son disciple de quels pieds ces vers sont composés, et celui-ci ne peut pas le dire : *Quomodo ergo metiemur hoc metrum ? — Nescio.* Il lui fait, d'après sa propre théorie, des objections auxquelles il ne peut répondre; et finit par lui proposer, comme une règle essentielle pour la bonne prononciation, de mettre un silence d'un temps après les trois premières syllabes, *ut post tres primas syllabas unum tempus sileam,* sans penser que dans d'autres vers de même mesure, ce silence tombera au milieu d'un mot[1]. Comment ne pas voir d'après cela qu'il n'y a dans toute cette exposition qu'une sorte de théorie imaginaire à laquelle il n'est aucunement permis de se confier pour établir la vraie nature ou pour se figurer avec quelque probabilité la véritable harmonie des vers latins?

5° Je ne voudrais pas m'arrêter longtemps sur des critiques si évidentes et si graves à la fois : ce serait se fatiguer en pure perte. Disons seulement que l'auteur donne ailleurs le moyen de scander le même vers par quatre et par six temps,

1. Voy. la strophe *Vidimus flavum Tiberim* au 2e et au 3e vers, et ailleurs encore.

ou même de plusieurs façons : c'est sa commode théorie des silences qui lui donne cette facilité. Il les place en divers endroits selon le cas (IV, xv, n° 27) ; et voilà comment toutes les mesures lui sont bonnes pour le même vers. Certes s'il y a quelque chose qui soit contraire à l'idée que nous nous faisons d'un vers, c'est cela. M. Vincent n'y pense seulement pas. Il lui paraît tout simple (p. 15) que saint Augustin conclue son livre (c. xvii, n° 37), en disant qu'il a compté jusqu'à cinq cent soixante-huit espèces de vers ; mais que si l'on veut en comptant les silences, le mélange des pieds, la décomposition des longues, savoir le nombre des vers admissibles, ce nombre est incalculable. — J'en étais bien sûr ; c'est toujours là qu'on arrive quand on part, comme saint Augustin, de règles métaphysiques. Mais cela seul est la négation du vers, que l'oreille ne peut jamais avouer qu'à cette condition qu'il ait une forme sensible et reconnaissable. Où est le reconnaissable dans l'indéfini ?

6° Nous savons déjà que l'égalité dont saint Augustin a parlé jusqu'ici, et que M. Vincent a prise pour une égalité absolue, telle que celles de nos mesures musicales, n'est qu'une quasi-égalité, une égalité approximative, comme on la pourrait imaginer entre des nombres très-voisins, tels que 7 et 8, 9 et 10, etc. (ci-dessus, p. 61). Toutefois, cette égalité, bien que très-inexacte, a pourtant son existence, si l'on peut ainsi parler ; c'est-à-dire qu'elle existe ou paraît exister pour ceux qui ne s'aperçoivent pas de l'inégalité réelle des temps indiqués. Or, était-ce même bien là le sens que donnait saint Augustin à sa prétendue égalité ? Celle-ci n'était-elle pas pour lui une idée purement et simplement abstraite, sans aucune réalisation nécessaire dans le monde des faits ? C'est là, on l'avouera, un point important autant que curieux, et sur lequel l'analyse du traité de saint Augustin n'aurait pas dû nous laisser en doute. Or, il y a sur ce point même une solution dont M. Vincent, selon son usage, ne parle pas, et qui

méritait pourtant d'être mise en relief : car elle nous montre précisément et tout d'un coup ce que l'on doit penser des théories de l'auteur. Voici ce que c'est.

Saint Augustin a établi que ce qui fait les vers, et surtout les vers les plus parfaits, c'est une division en deux parties égales, ou à peu près égales. Le vers hexamètre devrait donc, dans la rigueur des termes, se partager en deux trimètres ou hémistiches égaux. Le fait est contraire : ses douze demi-pieds se partagent en cinq et sept, ou bien en sept et cinq, et non pas en six et six. C'est ce que l'auteur explique tant bien que mal par cette observation, que s'il s'était divisé en deux parties égales on aurait pu mettre l'une à la place de l'autre, ce qu'il regarde comme un défaut. Je rapporte sa raison, je ne la juge pas.

Un peu plus tard cependant, l'idée de l'égalité parfaite lui revient; du moins le disciple dit au maître qu'il a quelque peine à digérer que le vers héroïque, le plus parfait des vers latins, n'ait pas entre ses membres une égalité aussi complète que celle de plusieurs vers moins estimés : *Me offendit quod isti senarii.... aliquid in membrorum concordia minus habent quam illi famæ obscurioris versus* (V, VIII, n° 16). A quoi le maître répond : qu'il ait un peu de patience, qu'il lui montrera bientôt que cette égalité est telle que seuls ils ont pu en obtenir une aussi parfaite, et que c'est à bon droit qu'on les a, en conséquence, préférés à tous les autres : *Bono animo esto : nam ego tibi tantam in illis ostendam concordiam, quantam soli ex omnibus habere meruerunt, ut videas non injuria esse prælatos.* Voilà la question bien et dûment posée. Il s'agit de faire voir que cinq est égal à sept. Comment l'auteur s'y prend-il? On le voit au chapitre XII, n° 25, où il réclame pour sa démonstration toute l'attention de son disciple : *Totus ergo adesto.* Et là, en effet, à travers toutes les ambages du dialogue, on reconnaît que sept se divise en quatre et trois; que les carrés de ces nombres sont seize et

neuf, dont la somme est vingt-cinq; et comme, d'un autre côté, le carré de cinq est vingt-cinq, les cinq demi-pieds et les sept demi-pieds qui forment ensemble les six pieds de l'hexamètre, sont admirablement égaux : *Jam tandem agnosco*, dit l'élève, *æqualitatem mirabilem, quinque enim quinquies ducta eadem viginti quinque consummant.*

L'art de déraisonner ne saurait aller plus loin : saint Augustin atteint ici du premier coup des limites que n'ont jamais dépassées Pythagore ni Platon, ses maîtres en métaphysique, et quiconque est un peu habitué à la philosophie ancienne ne s'étonne pas de la valeur attribuée autrefois à ces sornettes. Mais on est surpris qu'un moderne lise de pareils non-sens sans en être scandalisé et sans les dénoncer à ses lecteurs; on regrette surtout qu'averti par là de la réserve avec laquelle on doit lire l'ouvrage entier, il ne se tienne pas plus en garde contre les conclusions qu'il en tire.

Du reste, pour laisser ici de côté ces questions générales et montrer avec quelle facilité M. Vincent saute par-dessus tout ce qui peut contrarier ses idées actuelles, au point même de ne pas apercevoir du tout ce qu'il y a dans le livre qu'il lit et qu'il analyse, je citerai ce qu'il dit dans sa conclusion sur les mots coupés en deux à la fin des vers grecs ou latins (p. 26 et 27). Je ne discute pas la question, j'examine seulement la réponse qu'il fait à l'objection tirée des deux derniers vers de la strophe saphique, où cette coupure se présente en effet très-souvent. Voilà ce que dit M. Vincent : « Quant à ce cas-ci, il s'expliquera de lui-même si l'on veut admettre que le vers adonique fait corps avec le vers saphique qui précède, et l'on voit, en effet; par l'exemple même des poésies de Sapho, que c'est ainsi qu'on doit le considérer. »

Certainement, si l'on veut admettre que ces deux vers n'en font qu'un, l'objection tombe d'elle-même, Or, c'est

justement la question, et il est plaisant de la vouloir résoudre par l'exemple de Sapho; lorsqu'il ne nous reste de cette poëtesse qu'une douzaine de strophes, où la liaison n'a lieu que trois fois [1]. Voyez d'ailleurs, dans le *Traité de versification latine* de M. L. Quicherat (c. 30, note), avec quel soin il expose la question, avec quelle modestie il s'abstient de la résoudre d'une manière absolue [2].

M. Vincent va plus vite. Pour lui, le troisième saphique et l'adonique ne sont absolument qu'un vers. Il est assez étonnant, sans doute, que ce vers de sept pieds, si constamment employé, terminant la strophe la plus harmonieuse et presque la plus commune chez les Grecs et les Latins, n'ait été ni nommé ni indiqué par aucun d'eux ; mais, encore une fois, je n'examine pas la question, je veux seulement faire ici cette remarque piquante, que, si M. Vincent tranche lestement la difficulté à la suite de son analyse du *De musica*, ce même traité dont il a accepté aveuglément toutes les décisions, souvent même sans les comprendre, la résout absolu-

1. Remarquez même que, dans les deux odes de Sapho seulement, il y a un exemple du partage d'un mot d'un vers saphique non pas à l'adonique, mais au saphique suivant, savoir πειθη-μι; c'est dans l'ode à Vénus, strophe 5, vers 2 à 3; édit. stéréot. allemande.

2. Cette question, assez inutile, à mon avis, a été soulevée par les modernes seuls. Les anciens sont unanimes à regarder le dernier saphique et l'adonique qui le suit comme deux vers distincts. Nous avons déjà vu ce que disait Denys d'Halicarnasse des strophes d'Alcée et de Sapho terminées par un petit vers (ci-dessus, p. 11). Nous allons voir que saint Augustin dit la même chose. Héphestion n'est pas moins formel : « On emploie, dit-il, trois de ces vers (saphiques) pour chaque strophe; ensuite on leur en ajoute un quatrième de cinq syllabes, ou choriambique penthémimère. » (*Manuel*, c. XVII.) Héphestion est un des auteurs sur lesquels M. Vincent s'appuie avec le plus de confiance, et en cela il a bien raison. Comment fera-t-il pour prouver que ce qu'Héphestion appelle le quatrième vers n'était dans sa pensée que la fin du troisième? et, s'il ne réussit pas à le prouver, comment passe-t-il sous silence une autorité si grave qu'il a contre lui, lorsque, pour appuyer sa propre opinion, il n'a à citer qu'un seul mot du même auteur, mot très-vague, et qui paraît ne devoir pas s'appliquer à la poésie lyrique?

ment contre lui. Saint Augustin déclare que le vers adonique est tout a fait distinct du saphique qui le précède ; que chacun d'eux a sa mesure, et que le dernier est bien un vers scandé, comme nous le savons, en un dactyle et un spondée, ou, ce qui revient au même, en un choriambe suivi d'une longue.

Voici, du reste, le passage : « On mêle ensemble des mètres différents par la quantité, de telle sorte que les plus grands se joignent aux plus petits, comme dans cet exemple :

Jam satis terris nivis atque diræ
Grandinis misit Pater, et rubente
Dextera sacras jaculatus arces,
Terruit urbem.

Vous voyez combien ce quatrième vers, qui n'embrasse qu'un choriambe avec une longue après lui, est petit relativement aux trois vers égaux qui le précèdent : » *Nam hoc quartum, quod uno choriambo et una in fine longa terminatur, quam parvum sit tribus superioribus inter se æqualibus subjectum vides* (IV, XVII, n° 35).

Certes, s'il y avait quelque chose d'inattendu d'après les règles ordinaires de la critique, c'était qu'une question décidée en ce sens dans l'ouvrage analysé, fût tranchée en sens contraire par l'analyste, sans même que celui-ci avertît ses lecteurs que son auteur la résout autrement que lui. Cela même, si c'était fait de propos délibéré, indiquerait une telle mauvaise foi qu'il est tout à fait injuste d'admettre cette supposition contre M. Vincent, et qu'elle n'est jamais entrée dans ma pensée.

Mais alors, il ne voit donc rien de ce qu'il y a dans les livres qu'il traduit ou qu'il analyse ? il ne fait donc, selon son expression même, que les *parcourir* (ci-dessus, p. 40)? Il ne cherche donc pas à comprendre la pensée des auteurs ou croit qu'il suffit pour cela de s'accrocher à quelques mots au hasard ?

Ces conclusions, auxquelles on se trouve d'abord amené par la lecture de ses dissertations, me semblent pourtant trop rigoureuses. M. Vincent voit certaines choses dans les livres anciens, particulièrement certains détails qu'il étudie avec un zèle fort louable, bien qu'excessif, qu'il peut même souvent éclaircir dans quelques-unes de leurs nuances, sinon dans leur signification large et utile; mais l'ensemble lui échappe le plus souvent.

> Infelix operis summa, quia ponere totum
> Nesciet.

De là vient qu'après l'avoir lu on ne se fait pas une idée nette de la chose dont il parle; on ne sait pas même toujours ce qu'il a voulu dire.

Dans cette situation, il peut sans doute compter pour peu l'opinion des autres, s'imaginer qu'il est clair pour tous, que ceux qui ne le comprennent pas ne méritent pas qu'on leur réponde, ou que leurs objections ne sont que des sottises; du moins ferait-il bien d'éviter à leur égard le style moqueur et le ton méprisant qui n'est jamais à sa place, même appliqué à ceux qui se trompent.

J'avoue que j'ai été blessé des formes dédaigneuses que M. Vincent a prises avec moi. Quel que soit l'adversaire, il faut être sûr qu'on a dix fois raison pour se permettre, quand on n'a pas été insulté soi-même, des réponses aussi cavalières ou des condamnations aussi lestes; et je n'ai pu m'empêcher de déposer ici ce témoignage de mon mécontentement.

LETTRE

AU RÉDACTEUR DU CORRESPONDANT[1].

Monsieur le rédacteur, je viens de lire dans votre numéro du 25 septembre, page 888 et suivantes, un article sur un de mes ouvrages où je suis attaqué d'une manière violente, et, en même temps, fort éloignée des bonnes formes de la critique littéraire. Je ne puis m'abstenir de répondre quelques mots, sinon pour celui qui a signé l'article, au moins pour vos lecteurs qui doivent être bien surpris d'une critique écrite en un style aussi passionné et aussi contraire, j'en suis sûr, aux habitudes de votre rédaction[2].

Que M. Vincent n'ait donné aucune idée de mon livre, qu'il n'en ait indiqué ni l'intention, ni la matière, ni le plan ou les divisions principales, je puis le trouver fâcheux. Je puis penser même que l'ancienne critique française n'y eût

1. Cette lettre, écrite le 15 octobre, n'ayant pas été insérée dans le recueil où j'avais été attaqué, je la reproduis ici, augmentée de quelques notes ou preuves que j'avais écrites pour moi, et que j'ai, autant que je l'ai pu, fait rentrer dans le texte. (Note du 15 novembre 1854.) — La lettre a été insérée dans le *Correspondant*, le 25 décembre suivant.

2. En rapprochant cette lettre de celle qu'ils ont déjà lue (p. 27 et suiv.), les lecteurs reconnaîtront chez M. Vincent cette disposition singulière à ne pas pouvoir supporter l'examen ou la contradiction : il passe tout de suite aux mots irritants. Je crois volontiers qu'il n'y a pas chez lui d'intention formelle de blesser; mais c'est une tendance bien fâcheuse chez un homme qui s'occupe de matières d'érudition : car indépendamment des haines qu'elle peut susciter, jamais l'auteur n'arrivera à faire partager ses idées, s'il ne sait qu'injurier ceux qui ne le comprennent pas.

pas manqué ; croire qu'elle eût été par là plus utile, et regretter, pour mon compte, qu'elle ait changé ses allures. Je n'ai pas du moins à me plaindre personnellement : je n'ai pas même à m'étonner, car il est depuis longtemps connu qu'un livre est pour les critiques de nos jours l'occasion, beaucoup plus que le sujet d'un article.

Ainsi, M. Vincent, parlant de mon écrit sur la musique ancienne, aurait pu mentionner l'idée assurément nouvelle et qui est le fondement de tout mon travail, savoir que j'examine ce que comprend aujourd'hui l'art musical, et que je détermine par voie d'exclusion ce qui entrait dans l'art musical ancien (p. 375 et suiv.). C'est là ce qui distingue mon ouvrage de tous ceux qui l'ont précédé ; et il eût été bon de le dire, quitte à critiquer ensuite soit le principe, soit les conséquences. C'est ce que pour moi je n'aurais pas manqué de faire si j'avais eu à rendre compte d'un des livres de M. Vincent. Quant à lui, il a mieux aimé ne pas donner la moindre idée du mien. C'était son droit, et je m'y soumets.

Ce qui m'a surpris au plus haut point, ce qui même est inexcusable à mon avis, c'est que le livre ne soit qu'un prétexte pour attaquer l'homme qui l'a fait : c'est que, dès sa seconde page, M. Vincent écrive : « L'auteur, avant d'entreprendre son plaidoyer (car son ouvrage en est un), a voulu établir ses droits au titre d'orateur, *vir bonus dicendi peritus ;* et c'est à l'un des illustres membres dont l'Académie des inscriptions a éprouvé la perte récente, qu'il fait signer son diplôme. » — Quelle justice un écrivain peut-il espérer d'un critique qui commence par interpréter ainsi, dans des idées qui lui sont propres, une préface où il n'y a pas un mot de ce qu'il y suppose ?

Après avoir cité quelques lignes où j'exprime le regret de la perte de M. Letronne, M. Vincent ajoute : « Cette juste admiration, l'auteur peut le croire, nous la partageons sincèrement, etc.... » — Qu'est-ce que cela nous fait ? Est-ce que j'ai

mis ses sentiments en doute? Est-ce que j'ai parlé de lui, pour qu'après m'avoir attribué le désir de me faire donner un *diplôme d'orateur*, il se mette ainsi en scène comme s'il était attaqué ?

La manie de rapporter tout à soi est fâcheuse dans les critiques; elle envenime les dissentiments sur les questions les plus simples, souvent les plus indifférentes, et gâte les arguments autant qu'elle obscurcit les idées, parce qu'elle met la passion à la place de la raison. M. Vincent, si j'en juge par ses premières lignes (p. 889), s'est appliqué quelques mots de mon livre[1] dirigés contre les érudits que personne ne peut comprendre; et c'est sous l'influence de cette idée fixe[2] qu'il a rédigé son factum *ab irato*. Il déclare que prendre la plume en cette circonstance était pour lui un *devoir d'honneur*. — Je n'ai à tout cela qu'un mot à dire : ces applications, c'est M. Vincent qui les fait. Je ne l'ai, pour moi, ni nommé ni désigné en aucune façon. J'ai rappelé ce que tout le monde sait et proclame en ce qui tient à l'étude de la musique ancienne. Il n'y avait rien là que de très-général. Si quelqu'un en a fait une personnalité, c'est mon critique tout seul[3]. Je n'y suis pour rien, et j'ai le droit

1. Bien plus, ces mots, il les a faits quand ils n'y étaient pas. On lit dans la même page (889) : « Qui sait même s'il n'en est pas qui seraient parvenus à se glisser dans quelque académie (*ibid.*, p. 265) à la faveur de l'épais brouillard qu'ils auraient su répandre autour d'eux? » — Ce soupçon sur la légitimité de ses titres académiques irrite beaucoup M. Vincent; et quand on le voit nous renvoyer à la page 265 de mon ouvrage, on peut croire que, sans le nommer, j'ai jeté sur lui quelque insinuation malveillante. Il n'en est rien. Tout ici, pensée et expression, lui appartient : c'est un soupçon qu'il a et qu'il me prête, comme tant d'autres choses. Rien dans mon livre ne s'y rapporte de près ni de loin.

2. Ce mot d'*idée fixe* n'est pas employé ici par métaphore ni par hyperbole; il résume le sentiment que m'a toujours laissé l'examen des morceaux de M. Vincent, qui lit les textes avec une idée préconçue, qui y voit ce qui n'y est pas, y entend ce qu'il a dans l'esprit, et non autre chose. J'en ai déjà donné des exemples; on en trouvera d'autres encore tout à l'heure.

3. Voy. à la page 368. C'est peut-être cette page-là que M. Vincent a voulu indiquer plutôt que la page 265 où rien ne se rapporte à l'obscurité.

d'être mécontent qu'il décharge sur moi sa mauvaise humeur.

M. Vincent, répondant à sa propre objection, annonce qu'il sera clair dans ce qu'il va écrire contre moi (*ibid.*). — Qu'il me permette de lui dire que si le reproche d'obscurité lui est, comme il le suppose, adressé pour ses publications antérieures (et son emportement à propos d'un mot de mon livre qui ne le regardait pas, prouve que ce reproche lui est venu de quelque autre part), ce n'est pas la clarté dans les injures qui pourra le faire disparaître. Ce serait le relevé des passages signalés comme obscurs et l'éclaircissement de tous ces passages (ci-dessus, p. 28, 29).

Je pourrais m'arrêter ici, d'autant plus que je n'ai pas le moins du monde l'intention, après avoir parcouru l'article de M. Vincent, d'entrer dans la discussion des points par lui soulevés. Je veux seulement relever, particulièrement dans les deux ou trois pages qui suivent ces deux premières, et aussi dans ses notes, quelques-unes des assertions qui me sont personnelles. Je les examinerai : et cet examen montrera comment mon censeur, dans le désir ardent de venger sa gloire, se jette hors des questions qu'il traite, en traite d'autres que celles dont il s'agit, et combat presque constamment dans ses adversaires des opinions qu'ils n'ont jamais eues, et qu'il leur prête au moment même, comme il imagine souvent les faits qui servent de base à ses attaques.

Je dis, par exemple (p. 353), « qu'une dissertation est composée à la façon de quelques chapitres de Montaigne; » et j'explique immédiatement en quoi la ressemblance consiste, c'est que le sujet est tout autre que ne semble l'indiquer le titre. M. Vincent fait remarquer que « Montaigne *citait beaucoup* et que *je ne cite personne.* » Les deux parties de cette antithèse ne valent pas mieux l'une que l'autre. On a remarqué, je l'avoue, la richesse des citations de Montaigne; mais son

mérite n'est pas là : il y est si peu qu'il a fallu rechercher, vérifier, contrôler et souvent redresser ces citations[1]. D'un autre côté, bien que Montaigne cite habituellement les anciens, il ne les cite pas toujours. Ma phrase rappelée par M. Vincent porte *quelques chapitres de Montaigne :* qu'il ouvre le premier chapitre du premier livre, il se convaincra que rien n'y est cité, et regrettera d'avoir bâti une opposition futile sur une pensée fausse. En ce qui me concerne, j'ai cité beaucoup quand je l'ai cru nécessaire. Si je l'ai fait moins qu'ailleurs dans la pièce sur *La voix selon les anciens*, c'est que cela m'a paru convenir mieux ainsi. Il faut être bien dénué de bonnes raisons pour en aller chercher une dans un fait si indifférent.

A propos de la même pièce et dans la même page (891), M. Vincent me reproche d'avoir estropié le nom de M. Lafage. « Il est vrai que d'après M. Jullien, ce serait à M. *Lafage* (*sic*) qu'il faudrait attribuer cette sentence; mais il est impossible que M. Adrien *de Lafasge*, etc.... » — M. Lafage est mon ami depuis trente ans environ. C'est moi qui l'ai fait connaître à M. Vincent. J'ai reçu de lui ses ouvrages et beaucoup de lettres ; il était bien à croire que je savais écrire son nom : et tout autre que mon censeur, avant de me faire à cet égard un reproche si puéril et si pédantesque aurait au moins vérifié la chose. M. Vincent est au-dessus de ces précautions. Cependant si nous ouvrons le *Manuel de musique* imprimé chez Roret en six volumes, de 1836 à 1839, le nom de l'auteur y est écrit exactement comme je l'ai fait, *Lafage* en un seul mot. Il en est de même dans les solféges publiés à peu près à la même époque. Dans la *Séméiologie musicale* qui est peut-être postérieure et dans le petit volume sur la *Reproduction des livres de plain-chant romain*, qui est, je crois,

1. Ce travail, commencé par Mlle de Gournay (voy. la notice de M. Feugère, p. 145, éd. in-12, 1860), a été continué par les éditeurs subséquents, en particulier par Coste.

le dernier ouvrage imprimé de l'auteur, il y a une séparation entre *La* et *Fage*, mais non pas l'*s* que M. Vincent y croit nécessaire[1]. C'est donc lui qui est en erreur et non pas moi. Que dirait-il si je lui renvoyais à ce propos les épithètes dont il me gratifie si généreusement?

Après tout, demandera-t-on, qu'est-ce que tout cela fait? que vous écriviez *Lafage* pour *de la Fage*, ou *de Lafasge*, c'est comme si vous mettiez *Lafontaine* pour *de la Fontaine*, ou *Lamotte* pour *de la Motte:* quel mal y a-t-il? et quel est l'intérêt d'une observation à ce sujet? — Je suis pleinement de cet avis. J'ai écrit le nom de M. Lafage comme l'écrivent ses amis, comme il l'écrit ou l'a écrit lui-même. Je n'aurais certainement à cette occasion relevé de faute chez personne; mais l'accusation d'erreur ou de légèreté se trouvait sur ce sujet dans les premières pages de M. Vincent: il a bien fallu montrer qu'elle frappait à faux comme toutes ses attaques.

Telle est encore l'opinion que mon censeur exprime, que je n'ai pas eu connaissance du volume qu'il a imprimé aux frais du public, où il a fait entrer tous les articles qu'il avait insérés depuis quelques années dans divers journaux, parce que j'ai cité un tiré à part indiqué plus haut (p. 41, note 1), et non le volume entier (p. 892). — Cela prouve tout simplement que j'avais dans ma bibliothèque le tiré à part (à moi remis par M. Vincent lui-même, comme extrait de son ouvrage); que je n'avais pas son in-quarto; qu'il eût fallu l'aller consulter dans une bibliothèque publique; et que j'ai jugé, pour

1. Ce n'est pas que l'orthographe *Lafasge* n'ait existé aussi. Je la trouve dans des livres anciens sous cette forme, *Adrien Lafasge*, sans le *de* que M. Vincent y met. C'est, du reste, une chose assez commune dans l'histoire littéraire, que ces noms dont l'orthographe est incertaine. Il n'y a pas de mal à s'y tromper : ce qui est insupportable, c'est la morgue pédantesque dans le redressement de ces petites erreurs, surtout quand celui qui prétend redresser ne sait pas lui-même la vérité à cet égard, et se trompe lourdement dans sa correction.

mon usage, la citation de l'extrait équivalente à celle du volume. Celui qui affirme à ce sujet que « je ne me suis pas aperçu que cette introduction était tirée d'un recueil plus considérable, » n'abuse-t-il pas énormément de la faculté d'interpréter les mots ou les choses?

Notez, de surplus, que ce tiré à part porte au bas de sa première page qu'il est *Extrait des notices des manuscrits;* et au-dessous du titre qu'on le trouve dans la deuxième partie du tome XVI des mêmes *Notices et extraits*, à la page 384. Malgré tout cela et l'avis de M. Vincent lui-même, je n'aurais pas du tout compris d'où venait cette introduction! M. Vincent est vraiment heureux de trouver à combattre des hommes de cette force-là.

Mon critique cite d'ailleurs à tout moment ce gros volume et m'y renvoie sans cesse. Je dois lui faire observer que, dans la persuasion où il est d'avoir été personnellement attaqué par moi, cette marche n'est pas adroite. Mme Dacier aussi répétait sans cesse à Lamotte: « Voyez là-dessus ma remarque. » Mais quand une autorité est contestée, c'est la compromettre et non pas l'affermir que de s'en recommander à tout propos. J'ajoute que, quelle que soit ma confiance dans les interprétations des modernes, j'y préfère les textes mêmes des anciens; et enfin n'ayant à parler que de la musique ancienne, il était naturel que je ne m'attachasse pas beaucoup aux manuscrits que M. Vincent a reproduits, qui n'ont pas de date certaine, et descendent peut-être jusqu'aux temps modernes. Cette raison soit donnée comme générale. Il y en a encore une ou deux autres sur lesquelles je ne veux pas insister, mais que M. Vincent peut aisément soupçonner par ce que j'ai dit tout à l'heure sur sa manière de saisir ou de traiter les questions.

Nous venons d'en voir quelques exemples assez curieux: j'en donnnerai deux encore pour finir ce triste catalogue. Le premier appartient à la page 912 du *Correspondant*. J'ai cité,

dans mes *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité* (p. 430), une phrase où M. Vincent a résumé ce qu'ont dit les musicographes grecs sur la division indéfinie du ton musical, et j'ajoute après cette citation les mots suivants: « Présentée de cette façon et entendue dans le sens qu'elle paraît avoir, cette proposition est évidemment absurde. La musique, pour nous, consiste essentiellement dans l'emploi des sons rationnels. Un art qui admettrait régulièrement, en outre, les sons irrationnels, ne saurait être ce que nous appelons *de la musique*. » Tout mon livre repose sur ce que les Grecs étaient très-inhabiles à analyser leurs idées et à faire des expériences, et, en conséquence, c'est à eux que je reproche l'absurdité de cette assertion. M. Vincent entend que c'est à lui. « Cela veut dire apparemment, écrit-il, que j'ai faussé les textes et leur ai donné une interprétation qu'ils ne peuvent avoir. » — Non, en vérité : ma phrase veut dire le contraire. J'accepte la traduction de M. Vincent; je l'accepte si bien que c'est sur elle que je raisonne, c'est elle que je tâche d'expliquer d'une manière raisonnable et compréhensible selon nos idées, et non pas en la modifiant comme si elle était mal traduite, mais en supposant que le sens des auteurs grecs y est exactement rendu. Je ne sais vraiment pas à quoi il pensait pour s'imaginer que l'endroit où son témoignage est donné comme une autorité, est dirigé contre sa capacité ou sa bonne foi.

Sur le même sujet, dix lignes plus bas, M. Vincent assure que je « compare le système exposé par Aristoxène à un *véritable baragouin* (p. 431). » — Les mots sont en italique, et la page citée immédiatement garantit, on doit le croire, la vérité de la citation. Cependant qu'on prenne le livre, et l'on verra que ni les mots, ni la pensée n'y sont. Les mots d'abord : il y a *détestable* et non pas *véritable;* car le *baragouin* consistant dans l'emploi des termes étrangers à une langue, et qui la rendent inintelligible, n'est au fond ni vrai ni faux.

Il est ou n'est pas; c'est tout ce qu'on peut dire. D'un autre côté, il serait stupide d'appliquer ce terme à un exposé grec, quand même il nous paraîtrait inintelligible : car c'est par les idées qu'il serait obscur, et c'est ce qu'on a toujours nommé *amphigouri* ou *galimatias*, et non pas *baragouin*. Aussi, dans ma phrase, ce mot, malgré l'assertion de M. Vincent, ne tombe-t-il aucunement sur Aristoxène ni sur son système, mais bien sur une certaine corruption de la langue française. Voici le passage : « Un jargon qui recevrait avec les mots français ceux de toutes les autres langues, ne serait assurément pas la langue française à nos yeux, mais un détestable baragouin (p. 431). » Peut-on rien trouver là dedans qui justifie l'assertion de M. Vincent? et n'est-il pas regrettable que, formant ses convictions sur des éléments aussi incomplétement compris, il y ajoute d'abord la mauvaise humeur contre ceux qui n'admettent que des idées mieux étudiées, et aussitôt après les formules peu polies dont j'ai déjà eu l'occasion de me plaindre.

Passons au second exemple. On le trouvera dans le *Correspondant* à la page 892.—J'ai dit qu'une de mes dissertations était intitulée : *La voix selon les anciens*. Je fais remarquer en note, à l'occasion de ce titre, que ce n'est pas là mon objet principal. En effet, mon vrai sujet c'est la traduction d'une phrase d'Aristoxène, traduction que je veux rendre exacte, non pas seulement eu égard au sens général qui finira toujours par être entendu, au moins en gros, mais par rapport à la forme et à la valeur étymologique des mots qui s'y trouvent. C'est donc une question purement grammaticale, et portant sur les termes de *surtension* et de *rémission*, que tout le reste est destiné à éclaircir. M. Vincent convient (p. 894) que « par ces deux termes, je me suis tenu plus près du mot à mot qu'il ne l'a fait lui-même par ceux d'*élévation* et d'*abaissement*. » La raison en est simple; c'est que les mots sont précisément l'objet de mon explication, et que j'ai dû oublier

en quelque façon notre langue pour calquer ces deux expressions sur les expressions grecques. Il ajoute cependant : « Mais laissons ces arguties et venons au fond. » — Je lui en demande bien pardon ; mais cette argutie est le fond même pour moi. Tout le reste n'est que l'accessoire. Ce qu'il croit, lui, le fond, m'est entièrement étranger, et c'est pour ne l'avoir pas compris qu'il a fait à ce sujet une dissertation fort inutile, à l'effet de prouver que les Grecs ont comparé la voix tantôt à des instruments à vent, tantôt à des instruments de percussion. Il s'agit d'une expression grecque à expliquer, et je dis à ce propos (p. 354) : « Une expression pareille n'a pour nous aucun sens, et si elle en avait un pour les philosophes *qui l'employaient*, c'est qu'ils se faisaient de la voix une idée que nous ne nous en faisons pas aujourd'hui. » J'ajoute (p. 355) : « Il est visible que les anciens assimilaient la voix à un instrument à cordes, puisqu'il y est question (dans cette expression) de tension, et que les tensions proprement dites ne se trouvent que dans cette espèce d'instrument. » Je circonscris donc l'assimilation selon ce que comportent les mots métaphoriques qu'il s'agit d'expliquer. C'est là tout mon objet. M. Vincent, qui veut y voir autre chose, suppose que j'ai examiné d'ensemble toutes les comparaisons que les Grecs ont pu faire de la voix aux instruments, et que je les ai niées toutes, excepté celles qui se rapportent aux instruments à cordes. On ne trouvera rien dans mon livre qui touche à cette question générale. C'est une thèse en l'air que M. Vincent discute parce qu'elle l'amuse, mais qu'il ne devait pas me prêter, et que je ne saurais accepter comme mienne.

Allons un peu plus loin, et disons toute notre pensée à ce sujet. C'est un vieux moyen polémique d'avancer des énormités comme si elles étaient de l'adversaire, et de les foudroyer ensuite de ses sarcasmes ; mais il faut là dedans une certaine adresse, si l'on ne veut rabaisser et gâter sa propre

victoire, et franchement M. Vincent ne se fait pas honneur dans sa façon de me combattre. Il n'y a qu'un imbécile qui puisse d'une expression métaphorique déduire autre chose que ce qui forme la métaphore, c'est-à-dire ce qui touche aux mots eux-mêmes et à leur signification. De ce que les anciens ont dans une expression assimilé la voix à un instrument à cordes, conclure qu'ils ne l'ont jamais comparée à aucun autre, c'est une sottise si énorme, que personne, à ce que je crois, n'en serait capable; et que M. Vincent serait trop bon de s'occuper de l'idiot à qui on la pourrait justement reprocher. Mais que dire alors de ce procédé de critique qui m'attribue formellement cette assertion? qui consacre à la combattre trois grandes pages avec notes? et qui couronne cette discussion par des épithètes qu'il serait de bon goût d'épargner au malheureux qui les aurait méritées?

Voilà ce qu'il m'importait de dire. J'ai pris, comme elles se sont présentées, surtout dans les cinq ou six premières pages, les critiques de mon censeur, en écartant toute discussion sur le fond des doctrines. M. Vincent, après le paragraphe que je viens de citer (p. 394), assure que « j'ai eu la main malheureuse. » — Je suis en droit de lui renvoyer le trait, puisque sur toutes ces accusations il n'y en a pas une qui tombe à propos.

Il avouera d'ailleurs, j'aime à le croire, que dans cette réponse j'ai attaqué ses assertions mêmes et non pas sa personne; que je me suis abstenu à son égard de toute qualification injurieuse; que j'ai scrupuleusement évité ces termes qui empêchent les hommes de se revoir ou de se parler; qu'en un mot, j'ai gardé les formes de langage et de discussion usitées dans la bonne compagnie. Il n'en a pas été tout à fait de même de son côté. Son article est diapré dans le texte et dans les notes de ces mots énergiques que s'adressaient quelques savants du seizième siècle. En voici des exemples : « Il accumule les étranges sophismes, les er-

reurs étonnantes (p. 888); il a négligé d'acquérir les premiers éléments de son sujet (*ib.*); il ignore complétement les travaux de Perne et tout ce qui s'est fait de sérieux sur la musique ancienne (p. 891); que peut-on attendre de sérieux d'un auteur si peu au courant.... (p. 892)?... Un défaut de logique ordinaire chez lui[1] (p. 898); l'auteur est-il un homme sérieux? Son livre n'a-t-il pas pour but de mystifier ses lecteurs[2] (p. 908); il est impossible de discuter sérieusement avec lui[3] (p. 912); il ne se comprend pas[4] (p. 904, 907). » — Ce sont là, notez-le bien, non pas des jugements portés sur l'ouvrage, sur une de ses parties, sur une pensée fausse ou mal fondée; ce sont de belles et bonnes injures adressées à un auteur. C'est bien le cas de dire à M. Vincent, comme Lamotte à Mme Dacier (t. III, p. 23). « Il est peut-être surpris de m'en avoir tant dit; mais je l'avertis que ce n'en est pas la trentième partie, et que quand elles ne choqueraient pas

1. Ce défaut de logique consiste « à croire que rien de ce qu'ont écrit les anciens n'a pu nous échapper. » Ici je dois avouer que l'expression de M. Vincent, si âpre d'ordinaire, est au contraire d'une aménité excessive: c'est un *manque absolu de sens commun* qu'il aurait fallu dire. Mais, après cette déclaration, je le prierai d'indiquer la page de mon livre où cette phrase se trouve textuellement. Je dis *textuellement*, parce que nous avons vu jusqu'ici comment M. Vincent entendait les auteurs qu'il cite, et moi en particulier. Je dois donc me tenir en garde contre ses interprétations.

2. La mystification m'aurait coûté plus cher qu'à personne : car si M. Vincent se vante (p. 892) d'avoir *racheté de ses deniers* une cinquantaine d'exemplaires d'un ouvrage qu'on lui avait imprimé gratuitement, moi qui n'ai jamais demandé la faveur d'écouler aux frais du public le trop-plein de mon portefeuille, j'ai fait tous les frais de mon édition. Ceci soit dit, non pas pour reprocher à M. Vincent l'avantage qu'on lui a fait, mais pour le rappeler à la convenance des termes envers ceux qui directement ou indirectement ont payé une partie de ses impressions.

3. Que signifie donc la discussion de M. Vincent, qui remplit une trentaine de pages compactes? Si, de son aveu, il est impossible que cette discussion soit sérieuse, que peut-elle être?

4. Ce dernier reproche me touche vivement. C'est la première fois qu'on me l'adresse. Mais ce qui me semble précieux et qui le paraîtra de même à tous ceux qui connaissent M. Vincent et moi, c'est assurément que cette observation me vienne de lui.

par le défaut de bienséance, elles ennuieraient encore beaucoup par la répétition. »

Au reste, les injures directes et formelles font souvent place dans la critique de M. Vincent à des railleries plus innocentes, et qu'il croit aussi plus gaies. Il se moque en cent endroits de mon style, lui, M. Vincent ! Il est fort irrité contre M. Berlioz qui, dans le *Journal des Débats* du 2 mars dernier (1854), a dit de moi, ce qu'il n'aurait certainement pas dit de mon critique, que je connais la musique et que je prends les termes de l'art dans leur sens exact et vrai. Si M. Vincent avait lu l'*Illustration* du 1er avril, il se serait emporté aussi contre un compositeur distingué, mort dernièrement, M. Georges Bousquet, qui a parlé de mon livre dans des termes aussi favorables et aussi spontanément que M. Berlioz, puisque je ne connaissais personnellement ni l'un ni l'autre de ces habiles artistes. Quoi qu'il en soit, M. Vincent badine et folâtre dans ses railleries avec une légèreté et une grâce dont il serait impossible de trouver ailleurs des modèles, et dont je suis réduit à lui emprunter ce seul exemple. Il propose à M. Berlioz (p. 908, en note) un opéra du *Chat botté*, pour utiliser, dit-il, une gamme enharmonique, attendu que j'ai rappelé une opinion de Grétry qui compare l'effet produit par les quarts de ton au miaulement des chats. « Le marquis de Carabas, dit-il, pour ne pas démentir son nom [1], lira sa partie la tête en bas (*voir* ci-dessus [2]), et si les auditeurs s'avisent de vouloir siffler, maître chat les avertira qu'ils seront *hachés menus comme chair à pâté*. Je souhaite un meilleur sort

1. Selon M. Vincent, le nom de *Carabas* a une tournure grecque. Comment l'a-t-il? Il ne s'explique pas nettement à cet égard, et je n'essayerai pas de suppléer à son silence; il m'accuserait peut-être d'une insinuation perfide (ci-dessus, p. 31).

2. Cette parenthèse se rapporte à une autre plaisanterie aussi gaie, où, croyant que je me suis trompé dans la disposition de quelques notes, il a dit qu'il faudrait commencer par renverser le livre ou le lire de bas en haut (p. 907).

au livre de M. Jullien. » — Pour moi, je souhaite à M. Vincent, de méditer la fable de La Fontaine qui commence par ce vers devenu proverbe : *Ne forçons point notre talent.*

Je terminerai ici. Il a fallu l'attaque tout à fait inexplicable de M. Vincent pour me déterminer à prendre la plume, et à dire au public ce que je pensais de la solidité de ses connaissances, de son esprit de critique, de son exactitude dans ses citations et sa manière d'entendre les textes, de son urbanité envers ceux qui ne pensent pas comme lui, et du bon goût de ses plaisanteries. Je regrette assez d'y avoir été forcé pour ne pas prolonger un si triste exposé.

J'ai l'honneur, etc.

LETTRE A M. VINCENT.

Monsieur, je viens de lire dans le *Correspondant* du 25 novembre (1854) votre second article sur mes *Thèses*, et je puis vous dire que si le premier eût été rédigé dans le même style, je ne me serais aucunement plaint de vos jugements : non que les derniers me paraissent plus vrais ni mieux fondés que les autres ; mais enfin vous ne m'y injuriez pas, vous ne m'attribuez pas de grosses sottises que je n'ai pas dites ; si vous blâmez et condamnez mes opinions, c'est votre droit du moment que vous ne les trouvez pas bonnes ; vous faites, en un mot, de la critique littéraire que je me réserve sans doute d'accepter ou de rejeter, mais contre laquelle je ne réclame jamais.

Vous avez pu vous en convaincre par les deux lettres insérées ci-dessus (p. 27 et 84). J'en ai soigneusement écarté toute question de doctrine, toute discussion sur le sens des textes, pour repousser seulement les injures personnelles, redresser les phrases citées inexactement, rejeter les absurdités qui m'étaient faussement attribuées. Ce sont là, en effet, des choses entièrement étrangères à la bonne critique, et contre lesquelles c'est pour les auteurs un droit et même un devoir de protester.

Ce n'est pas qu'ensuite, et en dehors de toute réclamation, je m'interdise l'examen des jugements portés sur mes livres. Vous l'avez pu voir aussi par celui que j'ai fait de votre analyse du traité de saint Augustin *Sur la musique*. Seule-

ment c'est là un travail tout à fait distinct du précédent, et pour lequel je ne songerai jamais à m'adresser au journal où j'aurai été critiqué, ni à le sommer d'insérer ma réponse.

Vous me conviez aujourd'hui (p. 222), « à traiter votre volume in-4°, et même celui de M. Bellermann, comme vous avez traité mon in-8°, à les dépecer page par page, ligne par ligne, mot par mot, pour que, l'exécution faite, nous comptions de part et d'autre le nombre des pièces qui seront restées debout dans chaque camp. » — Cette *revanche*, comme vous l'appelez, que vous m'*offrez* gracieusement, vous oubliez de dire où et comment elle s'exécutera ; où et comment seront imprimées les quarante pages qu'il me faudrait pour atteindre seulement aux dimensions de vos articles. Est-ce *le Correspondant* qui les accepterait? Vous faites-vous fort de les faire insérer dans quelque autre recueil périodique ? Si vous n'êtes pas en mesure de répondre affirmativement à l'une, au moins, de ces questions ; si je suis réduit, pour vous répliquer, à mes seuls moyens, votre *offre de revanche* n'est-elle pas une pure gasconnade, un peu déplacée chez un homme aussi grave, et dans une discussion du genre de celle que vous avez conduite à fin avec tant de patience ?

N'allez pas croire pourtant que j'aie envie de vous pousser là-dessus, ni d'accepter le débat que vous me proposez. Non certes ; je le refuse et par deux raisons : la première, c'est que cette critique *page par page, ligne par ligne, mot par mot*, m'a toujours paru méprisable. J'y descends quelquefois, sans doute, surtout quand il s'agit de vérifier les textes, d'examiner le sens d'une phrase ; mais ce que je cherche avant tout, c'est l'ensemble, ce sont les idées qui le forment, c'est la pensée qui y domine, et qui, en somme, fait l'ouvrage et lui donne sa valeur. Tout cela, qui ne vous touche guère, comme le prouvent vos deux articles et le silence par vous gardé sur ces éléments, constitue pour moi la seule bonne

et vraie critique ; et l'on n'y parvient pas par le chemin que vous avez suivi et que vous me conseillez.

La seconde raison est plus forte encore. Dépecer votre livre, c'est bon à proposer : mais pour cela il faut le lire, que dis-je ? le comprendre d'un bout à l'autre, et ce n'est pas facile. Soit par votre faute, soit par la mienne, je ne saisis jamais la suite de vos idées : je ne vois ni comment elles s'enchaînent, ni à quoi elles aboutissent. Il m'a été impossible jusqu'à présent de dire ce que vous vouliez prouver, ni ce qui résultait en définitive d'aucune des pièces que vous m'avez remises. Je ne prétends par là ni blâmer votre manière, ni donner une haute idée de mon intelligence; j'explique seulement pourquoi je n'accepte pas la revanche proposée, ni dans la forme que vous m'assignez, ni dans celle qui me semblerait préférable.

Réduit à glaner chez vous quelque pensée isolée, que je crois, du moins, comprendre à peu près exactement [1], je me borne à en examiner les fondements, à en constater la solidité ou la faiblesse, et à conclure pour elle seule ; quant à l'ouvrage entier, je déclare mon insuffisance, et vous l'avez pu reconnaître encore dans les pièces précédentes : c'est toujours une à une que j'attaque vos idées; l'ensemble, je ne sais où il peut être. Pardonnez-moi, je vous prie, cette infériorité, et laissez-moi, quand je m'attache à ce que vous écrivez, poursuivre la vérité selon mes moyens.

Ici, ce n'est pas dans votre gros volume, c'est dans vos articles du *Correspondant* que je veux relever certaines pensées, et, à leur occasion, vous montrer les difficultés que j'y trouve; je suivrai tout simplement l'ordre de vos critiques.

Page 891, à l'endroit même où vous m'avez si mal à propos

1. Cette croyance est souvent même présomptueuse, comme on l'a pu voir précédemment, p. 30 et 31 ; comme on le verra ci-dessous (p. 116) à propos du nombre de pieds que j'ai cru que M. Vincent reconnaissait dans le vers hexamètre bien prononcé.

accusé d'erreur sur un nom propre que j'écrivais mieux que vous, et parce que j'avais dit que Burette était musicien, je trouve cette autre correction aussi tranchante et aussi juste que la première : « Musicien (*sic*, mais lisez *médecin*). » — Non, s'il vous plaît : lisez *musicien*, comme je l'ai mis, et croyez bien que cette manière de traiter les questions par-dessous jambe, est dangereuse dans la critique. Burette était musicien, si vous voulez le permettre. Cela ne l'empêcha pas sans doute d'exercer la profession de médecin ; mais il savait la musique et avait vécu de cet art dans sa jeunesse. Si vous en doutez, ouvrez un dictionnaire biographique, celui de M. Bouillet, par exemple : vous y lirez que Burette « se distingua dès sa première enfance comme musicien. »

Page 893. Je trouve à propos de la phrase grecque que j'ai voulu traduire littéralement, une observation singulière : « Cette phrase d'Aristoxène, dites-vous, se trouve reproduite presque mot pour mot par l'anonyme de Bellermann, et par conséquent traduite presque mot pour mot dans le tome XVI des *Notices*.... et cela dans les termes suivants : « Puis donc « qu'en chantant la voix doit exécuter d'une manière insen- « sible ses *élévations* et ses *abaissements*, et, au contraire, *poser* « nettement et faire résonner d'une manière distincte les « tons proprement dits, etc. » Or, il nous semble que cette traduction est suffisamment claire. » — J'ai deux petites remarques à faire à ce sujet. D'abord, qu'importe qu'un anonyme ait répété une phrase d'un auteur ancien? et depuis quand les érudits abandonnent-ils la vraie source pour s'attacher à quelques-uns des ruisseaux qu'elle forme? Vous vouliez nous offrir votre traduction, et c'est pour cela que vous avez pris ce détour. Mais réfléchissez un peu, et vous reconnaîtrez que quand je traduis Aristoxène, c'est Aristoxène que je veux traduire et non pas un anonyme; et si vous n'avez pas traduit précisément le même passage dans le même auteur, il est malséant de me donner une traduction

649300 A

de raccroc pour celle que je cherche. En second lieu, votre phrase n'est pas plus intelligible pour moi que le grec de mon auteur. Qu'est-ce qu'une voix *qui exécute des élévations et des abaissements d'une manière insensible?* Pourriez-vous me montrer cet effet? Si vous ne le pouvez pas, c'est que vos termes sont pris dans un sens figuré. Mais alors il faut les expliquer précisément comme ceux du texte dont toute la difficulté venait de l'emploi de la même figure. C'est une vieille histoire que celle de cet examinateur qui avait donné à un élève une formule où se trouvait la fraction m divisé par n: et comme l'élève lui disait ne pas comprendre ce que signifiait cette expression : « Bon! dit-il, m divisé par n vous embarrasse? Eh bien! mettez p divisé par q. » Que faites-vous autre chose ici? Les termes grecs sont pour nous la fraction m divisé par n. En nous donnant les mots français correspondants, vous croyez avoir éclairci la difficulté. Point du tout : vous avez seulement à la place mis p divisé par q: et c'est votre français qui reste à expliquer.

Il en est de même de la seconde phrase d'Aristoxène, dont la traduction littérale est : « La voix se meut dans l'acte de faire un intervalle, elle demeure immobile dans le son. » Cette phrase est très-claire quand on possède les explications que j'ai données précédemment. Par elle-même, elle est fort obscure, puisque nous ne pouvons comprendre que la voix se meuve quand elle n'existe pas. N'est-il pas un peu naïf de me renvoyer derechef à votre anonyme et à votre traduction : « La voix se meut dans les intervalles et s'arrête dans le son (p. 896)? » — Comment ne comprenez-vous pas que cette phrase, selon nos idées, n'a pas le sens commun? Vous avez beau ajouter, toujours avec l'anonyme : « Que les mots *repos* et *mouvement* ont une signification bien différente de celle qu'on leur attribuerait ailleurs, » si vous n'expliquez pas quelle est cette signification, que peut-on comprendre à ce que vous dites?

Je reviens à la page 893. J'ai distingué, d'après les anciens, les instruments qu'ils reconnaissaient en trois classes : les *tensibles*, les *atteignables* et les *insufflés*. C'est la traduction littérale des mots grecs. Vous citez ces mots, et après *atteignables* vous écrivez entre parenthèses le mot (*sic*), ce qui, pour le dire en passant, est chez vous une note de blâme : j'en conclus que vous trouvez le mot mal fait; c'est possible. Je ne discute pas. J'ai voulu seulement dire, comme je l'explique aussitôt après, que ces instruments sont ceux où l'exécutant doit avec une baguette, un plectre, un tampon, atteindre précisément telle ou telle note. Vous ajoutez alors avec un ton de modestie superbe qui charme les lecteurs : « C'est ce que nous, simple vulgaire, nous nommons les instruments à cordes, les instruments de percussion et les instruments à vent. » — C'est très-bien; mais il faudrait ajouter que vous et le simple vulgaire traduisez les mots grecs en contre-sens, ce qui arrivera toujours, tant que vous ne connaîtrez pas exactement le sens des mots que vous employez [1]. Vous croyez que tout instrument qu'on frappe est un instrument de percussion; qu'il faut ainsi ranger dans cette classe nos carillons et ces gammes de verre qu'on a vendues en si grand nombre aux enfants dans ces dernières années, et même nos pianos, qui ne résonnent qu'à l'aide de petits marteaux. Détrompez-vous : les instruments de percussion sont ceux dont on joue, non pas en frappant les notes, mais en les frappant eux-mêmes. Ce sont, par exemple, les tambourins, les timbales, les cymbales, etc. C'est la définition de l'Académie; c'est celle de tous les musiciens [2]. L'instrument de percussion n'a pas d'échelle; il ne concourt à l'effet général que par son bruit. En un mot, il est frappé tout entier à la fois, ne sert guère qu'à marquer fortement le rhythme, ne demande pas à l'exécutant d'études préalables, et ne représente en aucune façon

1. Voy. l'*Éclaircissement* XI.
2. Choron et Lafage, *Manuel de Musique*, t. IV, p. 70.

les καθαπτά des Grecs, lesquels étaient, comme nos carillons, nos tympanons, nos harmonicas, des instruments à plusieurs sons où la note devait être atteinte précisément par le plectre. Vous voyez par votre erreur, sur une connaissance si commune et si élémentaire, que ni la tournure méprisante de votre phrase, ni le ton de pitié qui y règne, ne sont suffisamment justifiés.

Page 896. A propos de l'observation que je fais que la gamme des Grecs se commençait en descendant, vous ajoutez : « Cette circonstance qu'il croit sans doute être le premier à signaler.... » — Où avez-vous vu cela, je vous prie? J'appelle l'attention du lecteur sur une conséquence de cette disposition, conséquence que personne, si je ne me trompe, n'avait notée, savoir que les anciens n'avaient pas les instruments à manche. Quant à l'assertion que j'ai le premier reconnu cette disposition de la gamme grecque, c'est une sottise, je l'avoue; mais vous conviendrez, de votre côté, que c'est chez vous et non chez moi qu'on la trouve.

Même page (896). Après avoir critiqué ma dissertation sur *la voix selon les anciens*, vous ajoutez : « Mais c'est trop insister sur un chapitre qui n'est que préliminaire. Nous aurons, dans le suivant, bien d'autres occasions de nous arrêter. Ce chapitre qui suit a pour titre : *De la musique ancienne.* » — Comment, ce sont là des *chapitres* pour vous, monsieur Vincent! Vous n'avez donc pas lu le livre que vous critiquez si sévèrement, ou vous ignorez totalement le sens des mots français? Ces deux dissertations sont chacune en soi des ouvrages complets, terminés, sans aucune liaison que l'analogie qui peut exister entre les matières. Des chapitres sont des divisions dans un ouvrage unique, coupé en plusieurs parties nécessaires les unes aux autres. C'est là ce qu'on a toujours entendu, c'est la définition de l'Académie. Encore une fois, apprenez le sens des mots que vous employez, si

vous voulez être compris des autres et les bien entendre à votre tour.

Même page (896). « M. Jullien, dites-vous, pose en principe que *les anciens ne s'entendaient pas eux-mêmes.* » — Où avez-vous trouvé que je posais cette assertion en principe? *Poser en principe* une proposition, c'est la donner comme primordiale et ne dépendant d'aucune autre. Ainsi, vous, géomètre, vous *posez en principe* que le tout est plus grand que sa partie, que la ligne droite est le plus court chemin entre deux points, etc. Est-ce là ce que je fais? Point du tout. Je cite des anciens des définitions contradictoires, des jugements incompatibles, et j'en conclus que, le mot de *musique* leur présentant des idées très-différentes, ils ne s'entendaient pas sur ce mot. Où peut-on trouver, je vous prie, un raisonnement plus légitime et une conséquence plus assurée? Il fallait donc dire que je posais cette pensée *en déduction* ou *en conclusion* et non pas *en principe.*

Vous avez peut-être été trompé parce que j'énonce ce résultat au commencement du paragraphe. Mais cette raison inacceptable au point de vue de la logique, l'est encore plus chez un mathématicien. Est-ce que tous les jours vous n'énoncez pas la vérité à démontrer avant le théorème qui la démontre? Posez-vous cependant cette vérité en principe? Apprenez le sens exact des mots que vous employez : c'est ce qu'il faut vous répéter sans cesse.

Page 897. Vous rappelez en abrégé ce que je dis pour établir que les anciens s'entendaient fort mal entre eux sur la musique. Vous n'y opposez rien du tout, sinon que « cela *importe peu* » et que les observations tirées de ces textes sont « de *véritables chicanes.* » — Je n'ai rien à répondre à une condamnation si bien motivée. Je cite une vingtaine de passages pris dans les auteurs les plus considérables et d'époques très-diverses. Je les explique, les compare, et tire une conséquence qui me paraît indubitable, comme elle le paraî-

tra à tout lecteur désintéressé. « Chicanes, » me dites-vous, et tout est fini. Rien assurément n'est plus commode. Mais ce qui suit vaut encore mieux. « La question sérieuse, dites-vous, est ici de savoir comment l'art que nous nommons la *musique* était constitué chez les anciens. » —Vous abusez bien du mot *sérieux*, monsieur Vincent : vous avez dit que mon ouvrage n'était pas *sérieux* (p. 892); qu'on ne pouvait discuter *sérieusement* avec moi (p. 912); que moi-même je n'étais pas un homme *sérieux* (p. 908); ni surtout au courant de ce qui s'était fait de *sérieux* (p. 891). Ne craignez-vous pas l'effet de cette répétition monotone du même mot? Ici, en particulier, comment n'avez-vous pas hésité à vous en servir? Quoi! je fais un ouvrage; j'y examine avec détail cette question : « Quel sens les anciens attachaient-ils au nom de l'art dont je traite? » C'est probablement que cette question me paraît sérieuse et importante : et, de votre autorité privée, vous m'affirmez tout simplement qu'elle ne l'est pas! C'est un peu fort. Qu'elle ne le soit pas pour vous, je le conçois; aussi l'avez-vous toujours écartée de vos livres. Mais elle l'est pour moi : c'est moi qui ai fait mon ouvrage et qui seul ai pu juger de ce qui devait ou ne devait pas y entrer. Votre observation à cet égard pourrait donc être qualifiée de la manière la plus sévère. Si je ne le fais pas, soyez au moins plus réservé, et ne portez votre critique que sur ce qu'il vous appartient de juger.

Que si nous venons à examiner votre décision au fond, ce sera bien pis encore. Je suis, pour moi, convaincu qu'il est non-seulement impossible, mais insensé de parler de la constitution de l'art musical chez les anciens, sans savoir, avant tout, comment ils l'entendaient. C'est précisément, selon moi, pour ne s'en être jamais rendu compte, que les érudits qui ont parlé de la musique ancienne s'y sont si lourdement trompés et n'y ont vu que ce qu'ils y mettaient eux-mêmes[1].

1. Voy. l'*Éclaircissement* XII.

Certes, vous pouviez trouver mes raisons insuffisantes, les combattre, les renverser; mais dire qu'il est inutile, quand on parle de musique ancienne, de savoir quelle idée les anciens s'en faisaient : en vérité, c'est prodigieux, et il n'y a que vous au monde pour énoncer de telles propositions.

Même page (897). « M. Jullien prétend, malgré tout ce qu'ont pu dire saint Augustin et Aristide Quintilien, que chez les anciens la mesure n'était pas comme chez nous une partie essentielle et fondamentale de l'art. » — Je ne m'arrête pas sur ce point. Quand vous écriviez ces lignes, mon examen de votre analyse du *De musica* n'était pas publié. Vous croyiez encore avoir compris les ouvrages de ces deux auteurs. Vous reconnaissez sans doute aujourd'hui que vous les aviez pris de travers (ci-dessus, p. 47 à 61), et vous ne m'y renverriez plus, puisque leurs témoignages me sont aussi favorables qu'ils vous sont contraires.

Page 898. Je dis (p. 385) ce qui caractérise chez nous la mesure, et je demande, pour prouver que les anciens la connaissaient, un texte qui marque, sans aucune équivoque possible, ces qualités qui nous semblent nécessaires aujourd'hui. Vous écrivez : « Il est facile de répondre à ce défi, » et vous me citez un passage de votre anonyme. De quelle époque est-il donc votre anonyme? car, pour en faire une autorité ancienne, il faut au moins savoir quand il vivait; or, jusqu'ici, personne n'en a pu dire un mot[1]. Ce qu'il y a d'ailleurs de plus piquant, c'est que le passage que vous citez ne

1. M. Vincent est, pour ce qui tient aux dates, d'une complaisance et d'un laisser aller extraordinaires. Dans *le Correspondant* de novembre 1854 (p. 213) pour nous éclairer sur la prononciation ancienne du latin, il nous donne comme la représentant, un chant d'église en *la* mineur d'une facture toute moderne. Ce chant remonte tout au plus au quinzième siècle : car les longues y sont marquées par des blanches et les brèves par des noires; et l'on sait que c'est alors que l'engouement de l'antique fit regarder comme ayant été réelle autrefois cette fiction des durées simples ou doubles dans les syllabes, tandis que dans le plain-chant, témoin à la fois et monument

prouve absolument rien ; ce sont les mêmes idées et les mêmes termes que dans saint Augustin et Aristide Quintilien, lesquels, nous l'avons déjà vu, n'ont pas du tout parlé de notre mesure.

Même page (898). « Perne a pu traduire en notation grecque toute une collection des solféges d'Italie. » — Comment pouvez-vous citer ces actes de folie comme prouvant ici quelque chose. Qui ne sait que les modernes, quand ils s'amusent à retrouver chez les anciens ce que nous avons aujourd'hui, tourmentent les textes ou les symboles de manière à y bâtir un système complet. Est-ce que Perne était un savant? C'était un artiste qui a perdu son temps à rêver sur la musique ancienne et qui, en possession d'un bon système d'écriture, a eu le travers de le remplacer par un détestable, à peu près comme Meibom avait mis en notes grecques le chant du *Te Deum* au devant de son édition. Qu'est-ce que toutes ces fantaisies-là peuvent faire à la question? et n'est-il pas mille fois évident que si les Grecs et les Romains avaient eu un moyen, même médiocre, d'écrire la musique, il nous serait resté d'eux quelques airs authentiques, comme il nous est resté un nombre assez considérable des livres qu'ils avaient composés[1]?

C'est ici le cas d'expliquer un mot de mon livre que vous n'avez pas du tout compris et que vous me reprochez d'une manière fort peu courtoise dans une note de la même page

authentique de la vraie prononciation latine, ce sont toujours les syllabes accentuées et non pas les longues prosodiques qui sont marquées longues. Ce chant a d'ailleurs été fait en France puisqu'il représente notre prononciation du latin depuis la même époque, avec le point d'appui, c'est-à-dire l'accent sur les finales, ce qui est absolument contraire à la vraie prononciation latine. Bref, je mettais en musique les vers de Virgile selon ce système, quand je commençais au collége l'étude de cet art et que je n'avais pas d'autre idée de la prononciation latine que celle qu'on peut se faire en étudiant la prosodie de Lechevalier. On peut juger si j'ai été bien touché du chant donné par M. Vincent comme antique.

1. Voy. l'*Éclaircissement* XIII.

(ci-dessus, p. 93). Selon vous, « *un défaut de logique ordinaire chez moi*, c'est que je raisonne comme si rien de ce qu'ont écrit les anciens n'avait pu nous échapper. » — Cette assertion ne peut s'excuser chez vous que par la légèreté ou la prévention avec laquelle vous lisez les ouvrages qui ne sont pas selon vos idées. Je remarque (p. 384), que, dans les arts, la pratique d'un certain moyen amène nécessairement la connaissance et la dénomination de tout ce qui s'y rapporte, de sorte que si plus tard les témoignages viennent à manquer, ce n'est pas seulement la chose qu'il faut ainsi supposer perdue, ce sont en même temps toutes ses circonstances dont il faut croire que le hasard nous a privés à la fois. Je dis, en parlant de ces éléments généraux et constamment employés comme la mesure, ses subdivisions, les moyens de la battre, etc., que si les anciens n'en parlent pas, c'est qu'ils ne les avaient pas (p. 386). Il n'y a pas un de nos traités de musique où l'on ne dise comment on bat la mesure à 2, à 3, à 4 temps, parce qu'en effet nous savons la battre et qu'il est impossible que celui qui le sait ne le dise pas, quand il parle de l'art où cette notion doit entrer. Maintenant il n'y a pas un traité ancien où se trouve cette indication élémentaire, pratique et, selon nous, indispensable. Loin de là, ils déclarent que la mesure n'entre pas dans la musique, puisqu'ils énumèrent les parties de cette science et que la mesure n'y est pas mentionnée. Voyez Euclide (p. 1 et 2), Aristide Quintilien (p. 9, lig. 6 à 12) et tous les autres musicographes, vous y trouvez que « la musique comprend sept parties, savoir : 1° les *sons;* 2° les *diastèmes* ou intervalles d'un ton et moindres qu'un ton[1]; 3° les *systèmes* ou intervalles de plus d'un

1. Plus exactement les diastèmes étaient les intervalles que les musiciens admettaient comme ne se divisant pas actuellement. Voyez là-dessus Plutarque, *Moral.*, p. 389; t. VII, p. 530, Reiske. « Les intervalles étant infinis, cinq seulement sont mélodiques, le diesis (quart de ton), le demi-ton, le ton, le trihémiton (ton et demi) et le diton (double ton). »

diastème; 4° les *genres* ou les diverses manières d'arranger les intervalles; 5° les *tons* ou *modes;* 6° les *changements;* 7° la *mélopée*[1]. Où est là dedans notre mesure? et quel esprit droit ne conclura de ces définitions comme je l'ai fait moi-même, que les anciens ne la comprenaient pas dans leur musique[2]?

Cette conséquence est si naturelle que vous-même n'hésitez pas à la tirer quand vous en avez besoin. Vous voulez, par exemple, dresser une table de logarithmes acoustiques décimaux ayant pour base la racine soixantième de 2 et mesurant des dixièmes de ton moyen[3]: vous avez bien soin de nous dire (p. 394) que les anciens ne pouvaient arriver à des résultats aussi exacts, *privés* qu'ils étaient *de la connaissance des logarithmes.* Or, comment savez-vous qu'ils n'avaient pas cette connaissance, si ce n'est parce qu'aucun de leurs auteurs, ni poëtes, ni mathématiciens, ni géographes, ni astronomes n'en fait la moindre mention? On serait mal venu à vous dire que c'est un *défaut de logique* qui vous fait conclure ainsi. Et, en effet, ce qui se perd chez les hommes, ce sont les produits individuels ou isolés des arts ou de l'industrie; mais les vérités pratiques, généralement reçues, partout nécessaires, constamment employées, ne peuvent pas plus se perdre ou manquer dans les livres théoriques, que ne pourraient être oubliées dans la grammaire les lettres de l'alphabet ou les règles fondamentales de la syntaxe.

Page 900. Vous rappelez un passage d'Aristide Quintilien que j'ai traduit fort exactement. Vous blâmez le sens que j'y donne, qui est pourtant rigoureusement celui des mots grecs, et vous ajoutez : « Il faut être bien peu au fait du style des anciens et de la langue grecque en particulier pour ne pas s'apercevoir qu'il y a ici une ellipse et que la phrase doit être

1. Voy. l'*Éclaircissement* XIV.
2. Voy. l'*Éclaircissement* XV.
3. *Notices*, etc., t. XVI, après la p. 400.

entendue ainsi.... » — Ne faut-il pas plutôt être tout à fait incapable d'expliquer une phrase grecque telle qu'elle est, pour supposer une ellipse où il n'y en pas le moindre prétexte. C'est un moyen infaillible de faire des contre-sens que de supposer sous-entendues dans les textes anciens des phrases qui ne sont que dans notre esprit. C'est là non-seulement changer le sens, c'est créer les ouvrages mêmes, et franchement c'est un peu trop[1].

Sans insister là-dessus ni sur la phrase que vous citez et qui confirme ce que j'ai dit et non ce que vous dites, comment ne voyez-vous pas que vos raisons prouvent toutes l'absence de la mesure chez les anciens? Voici vos propres paroles : « Ce qui distingue la marche rhythmique (c'est-à-dire ce qui différencie une marche de toute autre), c'est la rapidité ou la lenteur des temps. Un certain rhythme étant donné (c'est-à-dire le rapport des arsis aux thésis), la marche rhythmique consiste dans la diversité des mouvements que nous pouvons produire *à notre choix* en proférant *d'une manière ou d'une autre* les grandeurs de chaque temps. En d'autres termes, dans la conduite rhythmique, il y a une *constante qui est l'espèce du rhythme* (c'est-à-dire le rapport des temps), et une *variable qui est la marche plus ou moins lente, plus ou moins rapide* (c'est-à-dire *la grandeur des termes du rapport*). » — Voilà votre phrase achevée : elle n'était pas bien claire, puisqu'il vous a fallu ces quatre *c'est-à-dire*, que j'ai, pour plus de netteté, mis entre parenthèses.

Comme traduction, elle est bien contestable, puisque, dans la première partie, vos italiques indiquent des insertions de votre estoc et ne répondent à rien dans le texte. Mais, enfin, que résulte-t-il de tout ce que vous dites là, sinon que, soit par le changement des rapports des temps, soit par le changement des mouvements, les parties successives ne sont pas

1. Voy. l'*Eclaircissement* XVI.

égales ? et que si vous avez, comme vous le dites en résumé, une constante et une variable, leur produit sera nécessairement divers. C'est-à-dire qu'en somme, malgré toutes les entorses données au grec, vous aboutissez comme moi à nier l'isochronisme dans les parties du rhythme chez les anciens. Était-ce la peine de disputer si longtemps ?

L'explication que vous ajoutez (même page), et que vous aviez déjà donnée dans votre in-4° (p. 213 et 214), que les diverses conduites rhythmiques correspondent à nos divers mouvements, *allegro*, *andante*, *adagio*, prouve que vous ne vous rendez pas exactement compte de ce que sont ces mouvements, qui durent pendant un morceau entier, quelquefois dix minutes ou un quart d'heure, sans aucun changement ; tandis que c'est d'un pied à l'autre que se faisaient les mutations anciennes. Il n'y a d'ailleurs rien de commun entre cela et les temps d'une mesure, et il faudrait qu'Aristide Quintilien n'eût pas eu le moindre bon sens pour placer ainsi à la suite l'une de l'autre, sans les séparer et sans nous prévenir en aucune façon, deux choses aussi disparates que les genres de mesure à (2, 3, 4 temps), et les différences des mouvements (lent, modéré, rapide). C'est là qu'on arrive toujours quand, par une admiration aveugle des anciens, on veut leur attribuer les connaissances que nous avons aujourd'hui, et qu'ils ne pouvaient pas avoir. On est forcé, pour interpréter leurs textes, dans ces hypothèses, de leur ôter même le sens commun. Mais non, rassurons-nous. Aristide Quintilien n'était pas un imbécile, bien qu'il se soit plus loin, comme cela arrive tous les jours à des esprits distingués, égaré dans les ténèbres de la métaphysique[1] ; du moins il avait assez de jugement pour traiter ensemble des choses analogues. S'il a mis à la suite la *conduite rhythmique* et le *changement rhythmique*, c'est que tous deux consistaient dans

1. Voy. son livre III.

les mêmes modifications. En effet, tout son texte le prouve[1], et il n'y a qu'une fantaisie moderne, ou l'impossibilité de se représenter le phénomène dont il parle, qui puisse y voir ce que vous indiquez.

En voilà bien assez, peut-être trop sur votre premier article[2]. J'ajouterai pourtant encore deux remarques, sur vos pages 907 et 908. La première a pour objet un passage si singulier, si extraordinaire, qu'à moins de le voir de ses propres yeux, personne ne pourrait croire à un tel abus de la critique. Vous y changez, en effet, mon texte et m'en fabriquez sciemment un autre que le mien, pour condamner comme une sottise, non pas ce que j'ai dit, mais la pensée même dont vous me faites cadeau. Voici vos propres termes : « M. Jullien admet (d'après qui ? il n'en dit rien ; mais peu importe) ce signe (une croix oblique) *pour représenter une distance d'un quart de ton*. Il veut sans doute dire *pour élever d'un quart de ton* la note devant laquelle le signe est placé : d'où il résulte que, pour désigner la note qui partage la distance du *fa* dièse au *sol* en deux parties, ce signe doit être placé devant le *fa* dièse et non devant le *fa* naturel. Voilà déjà un premier point qui, en prouvant comment M. Jullien s'entend lui-même, suffirait pour rendre fausse sa gamme énarmonique. » — Tout dans ce passage est également précieux. 1° « D'après qui, demandez-vous, ai-je proposé ce signe ? » — D'après moi, tout simplement. Est-ce qu'il faut pour cela obtenir une permission de quelqu'un[3] ? — 2° « Ce signe représente une distance d'un quart de ton. Il veut sans doute dire, élever la note d'un quart de ton. » — Non, monsieur,

1. Voy. l'*Éclaircissement* XVII.

2. Voy. l'*Éclaircissement* XVIII.

3. Je donnerai sur ce point, bien qu'un peu tard, pleine satisfaction à M. Vincent. Qu'il ouvre l'*Essai sur la musique ancienne et moderne* de Laborde, t. II, p. 18; il verra la croix oblique employée pour hausser le *si* et le *mi* d'un quart de ton. Je ne crois pas que cette autorité fût bien nécessaire pour ce que j'avais à montrer; mais enfin la voilà.

je veux dire ce que j'ai dit. La note précédente étant un *sol*, le *fa*, précédé de la croix oblique, en est distant d'un quart de ton, ou est intermédiaire entre lui et le *fa* dièse. — 3° « D'où il suit que ce signe doit être placé devant le *fa* dièse. » — Cela suit de votre définition, non de la mienne; et vous me permettrez bien de raisonner d'après mes prémisses, et non d'après les vôtres. — 4° « Ce premier point déjà prouve comment M. Jullien s'entend lui-même. » — Nouvel exemple de l'urbanité si souvent remarquée chez vous. Mais ce qu'il y a ici de particulier, c'est que ce prétendu contre-sens n'est fondé que sur la correction qu'il vous a plu de faire à ma phrase; tandis que si vous l'aviez lue avec le sens qu'elle a naturellement, tout restait parfaitement clair, et vos critiques s'évanouissaient. Vous avez jugé bon de m'appliquer le système d'interprétation qui vous est familier pour les auteurs anciens. Vous devez voir maintenant combien cette marche est dangereuse. — 5° « Ce premier point suffirait à rendre fausse sa gamme énarmonique. » — La fausseté d'une gamme ne dépend pas des signes; elle dépend des sons qu'on y fait entendre. Quand je me serais trompé sur l'emploi du signe, du moment que ma pensée est assez manifeste pour que vous corrigiez l'erreur, et que tout le monde la corrige comme vous, quelle fausseté en peut-il résulter dans la gamme?

Ma seconde remarque se rapporte à ce qui suit ce premier passage. J'ai figuré (p. 412 et 413) afin de donner une idée de l'effet produit par le genre chromatique et l'énarmonique des Grecs, deux gammes où se trouvent des demi-tons ou des quarts de ton. Mais ces gammes sont descendantes au lieu de présenter le chromatique ou l'énarmonique en montant, comme le disent les musicographes grecs. Quelle erreur inexcusable! aussi vous triomphez là-dessus; et vous affirmez (aimable plaisanterie!) « qu'il faut en me lisant imiter les petits enfants qui veulent se donner l'air de savoir bien

lire, ou les bonnes gens qui ont oublié leurs lunettes, c'est-à-dire qu'il faut commencer par renverser le livre du haut en bas. » Vous êtes cependant obligé d'avouer qu'à la page 475 j'ai rétabli le passage chromatique et l'énarmonique comme les Grecs nous le donnent, c'est-à-dire en montant; ce que vous exprimez ainsi (*ibid.*) « M. Jullien reconnaît son erreur..... mais un peu tardivement, car le siége était fait, et M. Jullien n'est point homme à reculer pour si peu. » — Puis vous vous demandez si vous ne devriez pas, en conséquence, supprimer votre critique, et vous vous décidez à la conserver, en la couronnant par ces mots charitables (p. 908) : « Il y a vraiment de quoi rester confondu, de voir de pareils procédés de raisonnement, une pareille logique, à côté de pareilles prétentions ! Qui ne se demanderait après cela si l'auteur est un homme sérieux et si son livre n'a pas pour véritable but de mystifier ses lecteurs. »

Je ne m'arrête pas à votre style. On pourrait, sans être taxé d'exagération, trouver qu'il n'est pas poli, et qu'il n'y a pas de proportion entre la faute et le ton de la condamnation. Comme nous avons déjà vu [1] que vous ne pouvez discuter sans injurier, je passe là-dessus. Mais la faute, du moins, est-elle bien réelle ? Est-ce moi qui suis en erreur ? et, quoiqu'il soit bien ridicule, absurde même de supposer qu'une échelle musicale ne se parcourt que dans un sens, les Grecs enfin avaient-ils admis cette absurdité ? Hélas ! non, et c'est vous qui vous trompez en l'affirmant. J'avoue bien que dans les exemples donnés par les musiciens de Meibom, il n'y en a pas où l'énarmonie descende au diton ; mais n'est-ce pas sous-entendu ? et si j'écris quelque part qu'il y a un demi-ton du *mi* au *fa*, ne faut-il pas comprendre qu'il y en a un aussi du *fa* au *mi*. Lisez d'ailleurs dans le *De Musica* de Plutarque [2] la manière dont Olympe inventa ce genre. Vous *devriez connaître* ce pas-

1. Voyez ci-dessus, p. 34, 38, 39, 43, 81, 83, 92 et 93.
2. P. 1134, D; t. X, p. 661 de Reiske.

sage, pour me servir d'une expression qui revient sans cesse chez vous ; le voici d'après la traduction de Burette, que vous me reprochez fort durement de n'avoir pas lu. « En parcourant de l'aigu au grave les divers sons de la flûte selon le genre diatonique et conduisant souvent sa modulation jusqu'à la parhypate (*ut*), tantôt en partant de la paramèse (le *fa* au-dessus), tantôt en partant de la mèse (*mi*) et passant par-dessus le lichanos (*ré*), il sentit l'agrément de cet usage ; et plein d'admiration pour le système de chant construit suivant cette analogie, il y donna son approbation et y composa sur le ton dorien, ne mêlant dans cette composition rien qui fût particulier au genre diatonique ou au chromatique, mais y mettant seulement quelque chose qui tenait déjà de l'énarmonique. »

Vous voyez que le genre énarmonique a commencé en descendant ; et les exemples que j'ai donnés en suivant cet ordre ne manquaient pas absolument d'autorité. Burette est en ce point plus tolérant et plus large que vous. Il ajoute à la fin de sa seconde observation sur ce passage : « Quoique Plutarque ne parle ici que de la modulation conduite de l'aigu au grave, il ne faut pas douter qu'Olympe ne la conduisît du grave à l'aigu en cette manière *si ut mi fa, si ut mi*, en supprimant toujours le lichanos (*ré*). » — Je n'insisterai pas sur ce passage ; je conclus seulement que l'idée de faire descendre l'énarmonie était fort naturelle, qu'elle avait été pratiquée chez les anciens, et que l'auteur qui la représentait en notes modernes, ne méritait ni votre indignation ni les termes outrageants dans lesquels elle s'est exprimée.

Passons au second article. J'espère y être d'autant plus bref que je laisserai de côté, comme précédemment, les questions de doctrine, pour ne m'occuper que de celles où il suffit de regarder les textes ; on verra suffisamment par là combien vous êtes perpétuellement dans l'erreur.

Page 210. « M. Jullien dit que l'*arsis*, soit dans les vers,

soit dans la prose, c'est toujours l'accent. » — Rien n'est assurément plus faux que cette assertion. J'ai fait un traité entier sur l'*arsis* et la *thésis ;* j'établis (p. 256) que chez les Grecs, et même chez les Romains, l'*arsis* et la *thésis* étaient d'abord indépendantes du temps fort et du temps faible, ou de la syllabe accentuée et de la syllabe glissante ; et j'en donne des preuves incontestables (p. 257). Je remarque (p. 258) que cette idée se modifia chez les Romains, à cause de leur système d'accentuation, et que bientôt l'*arsis* y fut toujours, non pas seulement la syllabe accentuée, mais aussi celles qui la précèdent (p. 260) ; c'est-à-dire que ma théorie est absolument contraire à celle que vous me prêtez. Après m'avoir cité d'une manière si infidèle, vous assurez que « je ne sors point de cette éternelle confusion de l'élévation de la voix avec l'élévation de la main dans le battement de la mesure.» — N'auriez-vous pas été plus dans le vrai en avouant que vous ne m'aviez pas lu ou que vous ne m'aviez pas compris ?

Page 211. « M. Jullien nie que dans l'antiquité on battît la mesure, puisque, suivant lui, dans l'antiquité, il n'y avait pas de mesure. » — Je n'ai sur ces lignes qu'une petite observation à faire, savoir que dans la polémique il faut toujours exprimer son idée ou celle de l'adversaire avec une rigoureuse exactitude, si l'on ne veut induire à tout moment les autres en erreur. Je nie que les anciens regardassent comme un élément général et habituel de leur musique, la mesure telle que nous l'entendons, c'est-à-dire isochrone ou battue en temps égaux. Je n'ai parlé que de celle-là[1] ; encore l'ai-je admise chez eux par exception, quand j'ai dit expressément (p. 381) que « les anciens employaient quelquefois la mesure et la musique mesurée, puisqu'ils marchaient en troupe, ou dansaient au son des instruments. » Certes votre expression est loin de représenter exactement cette idée.

1. Voyez, dans l'*Éclaircissement* IV, la preuve que les anciens battaient la mesure, mais non pas une mesure isochrone.

Même page (211). « M. Jullien affirme (p. 257) que, suivant Bacchius, dans le pied de deux syllabes brèves et dans celui de deux syllabes longues, le temps fort est à l'*arsis*, tandis que dans les autres pieds de deux et de trois syllabes il est à la *thésis*. Or, il est bon d'en avertir les lecteurs trop confiants : il n'y a pas un seul mot de tout cela dans Bacchius. » — C'est vrai ; mais il n'y en a pas non plus un mot dans mon livre ; tout, ici, est de votre invention. Pour moi, voici ma phrase : « Nous trouvons dans le vieux Bacchius la preuve positive que le son fort ou faible n'entre pour rien dans la première définition de ces deux mots. Il donne, à propos des divers pieds, des exemples en grec ; et comme dans les mots grecs le temps fort est toujours marqué par l'accent, il est facile de voir que ce temps entre tantôt dans l'*arsis*, tantôt dans la *thésis* (p. 257). » Suivent les exemples. On reconnaît dans ces premières lignes l'entière fausseté de votre assertion, rapportée tout à l'heure, que je confonds sans cesse l'*arsis* avec l'accent. On reconnaît dans celles qui suivent que vous avez changé de simples exemples en des propositions générales, et, qui pis est, en des propositions contraires aux miennes. Après cela, vous vous écriez triomphalement : « Pour le coup, comprenne qui pourra ! » — Vous avez raison de mettre la sagacité des lecteurs au défi sur le texte que vous m'attribuez ; mais avouez que ce texte est à vous tout entier, et que le mien n'y ressemble en rien.

Page 212. « M. Jullien me fait dire que le vers de six pieds, bien prononcé, en avait réellement sept. Or, jamais me suis-je exprimé de cette façon ? » — N'équivoquons pas, je vous prie. Niez-vous la pensée ? niez-vous seulement l'expression comme vous semblez le dire ? Si c'est l'expression, cela n'en vaut guère la peine ; et, d'ailleurs, votre réclamation n'est pas même fondée : car je ne vous fais pas *dire*, je vous fais seulement *penser* (p. 266) que l'oreille mesurait ou sentait ces sept pieds dans l'hexamètre. Si réellement je me suis

trompé sur votre opinion à ce sujet, c'est que dans votre analyse du *De musica* (p. 6 et 7) vous déclarez que, dans la pratique, « *les pieds de la versification ancienne étaient identiquement la même chose que nos mesures musicales*[1] ; » et que dans votre dissertation sur le rhythme (p. 11), et dans vos *Notices des manuscrits* p. 206 à 208), vous figurez avec des blanches, des noires et des barres de mesure, la scansion de huit vers hexamètres, qui tous ont exactement sept de nos mesures musicales, chacune valant deux longues, c'est-à-dire un spondée ou un dactyle. Si cela ne fait pas pour vous sept pieds réels, c'est-à-dire sensibles à l'oreille, il vous restera à en faire le compte. Pour moi, qui ne citais votre opinion que comme un exemple, je n'y tiens aucunement, et j'accorde très-volontiers que, selon vous, les pieds dans les vers anciens et nos mesures de musique n'ont rien de commun. Vous revenez ainsi à mon sentiment, qu'il était alors bien inutile de combattre.

Page 214. « M. Jullien est obligé d'avouer que les vers grecs, prononcés même avec le soin d'appuyer sur les syllabes accentuées, ne nous paraissent guère autre chose qu'une prose coupée en sections à peu près égales; nous n'avons pas de peine à le croire. » — Il semblerait, d'après cette dernière observation, que vous tenez une prononciation harmonieuse des vers grecs. Si cela est, faites-la entendre, et vous rendrez un grand service aux érudits qui s'occupent de cette matière : car l'opinion que vous croyez m'être particulière, est au contraire fort commune. Une partie de cette dissertation *Sur l'harmonie des vers anciens* ayant été lue à la Société des méthodes d'enseignement (rue Taranne), avant même qu'elle fût achevée, M. Fauriel, qui assistait à cette lecture, me fit précisément cette observation, que les vers latins, bien prononcés, lui semblaient avoir une harmonie très-sensible,

1. Voyez ci-dessus, p. 44 et 58.

tandis qu'il ne saisissait pas du tout celle des vers grecs. M. Quicherat m'a dit plusieurs fois la même chose; et M. Augustin Thierry, dans une conversation que j'ai eue avec lui à l'occasion de mes *Thèses* dont je lui avais fait hommage, a exprimé la même idée. La vérité que vous possédez sur ce point, et que vous possédez seul, a donc une valeur considérable; vous auriez tort de la tenir sous le boisseau; et comme il ne vous coûtera, pour la mettre en évidence, que de bien prononcer, suivant votre système, une douzaine de vers grecs, j'espère que vous ne refuserez pas une expérience si décisive, pour vous si aisée, et que bientôt cette harmonie divine que vous y sentez ne sera plus un mystère pour personne[1].

Du reste, vous croyez que « cet aveu du peu d'harmonie des vers grecs est humiliant pour ma théorie. » — En quoi l'est-il? vous auriez bien fait de l'expliquer. Moi, qui crois que l'harmonie des vers a suivi une marche ascendante des Grecs aux Romains (p. 279, 296), je ne puis trouver dans ce que vous nommez un *aveu* qu'une confirmation de mes vues; il serait assurément fort sot d'en tirer vanité; il le serait, ma foi, bien davantage d'en être humilié.

Page 214. « Dans les vers (hexamètres) latins..., les accents sont, presque sans exception, au nombre de cinq marqués dans chaque vers, ai-je dit dans mes *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité* (p. 280). » — Vous ne contestez pas cette proposition; vous croyez seulement qu'elle se réduit à ce qu'il y a généralement cinq mots dans chaque vers de Virgile. Il aurait fallu dire *cinq mots portant accent*, ce qui revient absolument à ce que j'ai dit: car *cinq mots quelcon-*

1. L'expérience, l'exhibition pratique des faits, c'est ce que je ne me lasserai jamais de recommander. M. Vincent ayant imaginé quelque chose sur la musique des Grecs, a eu l'excellente idée de ne pas s'en tenir à de assertions vagues. Il a fait entendre sa musique. On a su alors et tout de suite à quoi s'en tenir. Qu'il prononce de même les vers grecs comme il les sent; il aura sans doute le même succès que pour sa musique, et dès lors plus de discussion.

ques, c'est une pensée qui n'est aucunement soutenable. Ouvrez Virgile où vous voudrez, par exemple au début de son volume, au commencement de la première églogue ; il y a sept mots dans le premier vers, sept dans le troisième, huit dans le quatrième, sept dans le sixième, huit dans le septième, sept dans le huitième, huit dans le neuvième, six dans le dixième : restent donc le second et le cinquième, ou deux sur dix, qui ne sont pas contraires à votre assertion. Vous voyez qu'on ne pouvait s'avancer plus témérairement, et qu'on ne saurait être plus complétement battu sur ce terrain.

Vous finissez par m'engager à appliquer ces principes à la versification d'Horace. « Nous serions bien surpris, ajoutez-vous, s'il trouvait une seule page des satires ou des épîtres de ce poëte qui ne lui donnât démenti sur démenti. » — Vous devriez bien apprendre le sens des mots français, pour les appliquer plus à propos. Quel démenti puis-je recevoir des vers d'Horace, pour avoir attribué une qualité à *presque tous* les vers hexamètres latins? Ceux d'Horace qui ne seront pas conformes à la règle que je pose, entreront dans l'exception que j'admets ; et y fussent-ils tous, Horace serait en ce point une exception parmi les Lucrèce, les Virgile, les Ovide, les Manilius, les Claudien, les Stace, les Silius, qui ont écrit en vers hexamètres. Le *démenti* ne pourrait, dans tous les cas, avoir lieu que si j'avais dit, d'une manière absolue, que *tous les hexamètres latins* ont cinq accents. Mais laissons les hypothèses, et faisons l'expérience que vous me demandez, quoique vous eussiez assurément pu la faire vous-même. Je prends dans la première satire les quarante premiers vers : j'en trouve deux à quatre accents (v. 4 et 35) et trois à six (5, 34 et 39) ; il n'y a donc, contre trente-cinq vers tout à fait conformes à la règle, que cinq vers irréguliers. Vous attendiez beaucoup plus, peut-être parce qu'ayant entendu parler de l'irrégularité des vers d'Horace, vous n'avez jamais examiné où elle était. Or elle se répartit entre les accents, les

césures et les fins de vers; et malgré cela, les vers régulièrement coupés sont encore de beaucoup les plus nombreux: Horace est donc bien loin de démentir ou seulement de contrarier l'observation que j'ai faite.

Page 216, à propos de ce que j'ai dit (p. 292), que dans la strophe saphique latine le vers adonique rappelle la finale harmonieuse de l'hexamètre, c'est-à-dire que les accents y tombent sur la première et la quatrième syllabe, vous écrivez : « Pour le coup, voilà qui est d'une vérité transcendante, et qui ferait honneur au célèbre marquis de La Palisse! Comment voudrait-on qu'il en fût autrement avec ces deux formes qui se représentent constamment et nécessairement dans l'adonique latin *térruit úrbem* et *rára juvéntus?* Où pourrait ici se trouver l'accent, si ce n'est sur la première et sur la quatrième syllabe? » — Il pourrait se trouver sur la seconde et sur la quatrième, comme dans *templáque Véstæ* (HOR., *Carm.*, I, 2, v. 16) ; *te dúce*, (*Cæsar* 2, v. 52); *cum láre fúndus* (12, v. 44); ou sur la quatrième seulement, comme dans *Fabriciúmque* (12, v. 40); *Mercuriúsque* (30, v. 8). Il pourrait même, quoique je n'en ai pas vu d'exemple [1], être sur la seconde et sur la cinquième, si les deux mots qui forment le vers le coupaient en un choriambe et une longue, comme l'*exiguus mis* de Virgile. Vous ne savez douter de rien [2], monsieur Vincent; vous ne savez pas même lire ce qu'il y a dans le livre que vous critiquez. A la cinquième ligne, après les mots

1. Si l'on veut se contenter d'exemples modernes, en voici deux tirés des hymnes de Zovenzonius, dans le recueil des *Poetæ ecclesiastici* (p. 402 et 405 de l'édition in-12 de 1822, Cambrai), l'un est sur l'entrée de J.-C. à Jérusalem :

Venit in sanctam venerandus urbem
Jerúsalem rex.

L'autre est sur la passion de Notre-Seigneur :

Interim mundi domiti trophæum
Erigitur crux.

2. Voyez l'*Éclaircissement* XIX.

que vous citez de moi, se trouvent ceux-ci : « A peine peut-on saisir quatre ou cinq exceptions dans les quarante-neuf stances saphiques du premier livre des odes. » Vous étiez bien averti par là que si cette disposition harmonieuse des accents est habituelle chez Horace, elle n'y est pas nécessaire; qu'elle est chez lui le résultat d'une certaine recherche à laquelle les Grecs ne pensaient pas, et qu'ainsi l'observation peut avoir son utilité. Mais vous n'avez lu que les sept ou huit premières lignes de mon alinéa, qui en a douze; vous vous êtes empressé de vous écrier : « Où pourraient tomber les accents, si ce n'est sur la première et la quatrième syllabe de l'adonique? » Et comme une pensée critique ne vous paraît jamais suffisamment épicée si la forme n'en est pas injurieuse, vous m'avez comparé à M. de La Palisse. Qui se trompe, cependant, de nous deux? Qui mérite qu'on se moque de lui? Vous ne doutez pas que ce ne soit vous, maintenant que je vous cite cinq vers d'Horace qui répondent victorieusement à cette interrogation que vous croyiez invincible.

Soyez modeste, monsieur Vincent, et poli, si vous le pouvez. Redoutez les gens qui examinent les choses de près : c'est là qu'est le péril pour votre gloire. Vous m'avez forcé d'éplucher vos deux articles; vous devez être accablé des erreurs énormes que je viens d'y signaler. Et notez bien qu'il ne s'agit pas ici de théories obscures, bâties sur des hypothèses; j'ai écarté ces questions pour m'attacher aux fautes matérielles, à celles qu'on peut vérifier immédiatement en ouvrant votre livre et le mien. Que résulte-t-il cependant de cet examen? C'est que, sur les quarante pages de vos deux articles, il y a plus de vingt fautes inexcusables. Combien ne serait-il pas facile à qui, comme vous, aimerait les tournures ou les expressions injurieuses, de vous faire honte à ce sujet? de vous *démolir*, comme on dit quelquefois aujourd'hui? Cela d'autant plus aisément, que vous avez eu une assez large

part aux honneurs dont la France dispose, et que bien des gens qui couraient la même fortune trouveraient avec ravissement, dans le rappel de vos succès et l'examen de vos mérites, une occasion de vengeance.

J'ai évité toutes ces allusions parce que je ne suis pas votre ennemi; et que ne pensant pas du tout à vous, je n'ai pris la plume que comme contraint et forcé. Je ne croyais, certes, avoir à livrer bataille à qui que ce soit; c'est vous qui m'avez attaqué, c'est vous qui avez supposé d'abord, et ensuite fait naître notre polémique; et cette idée vous a tellement dominé, que vos derniers mots, témoignant de votre ardeur belliqueuse, sont encore un écho de vos chants de combat. « La trompette de la victoire, dites-vous (p. 222), attendra bien jusque-là pour se faire entendre»: elle avait sonné trop tôt et trop fort; elle a besoin d'un long repos. » — Je ne dis pas non; mais où avait-elle sonné, cette trompette, si ce n'est entre les mains et par le souffle de celui qui, critiquant mon livre de la façon que nous venons de voir, commençait son premier article (p. 888) par cette phrase provocante : « Faut-il me départir de la ligne de conduite que j'ai toujours suivie, de ne parler d'un livre que quand j'avais à lui donner de justes éloges, sinon de lui *accorder complète amnistie.* » — Accorder une amnistie, vous, monsieur Vincent! et qui donc vous la demande? Quelle brillante victoire avez-vous remportée jusqu'ici? et dans cette campagne que nous venons de faire l'un contre l'autre, à qui est resté l'avantage, celui de la raison, celui de la modération, celui de la connaissance exacte des choses, celui même de la politesse? Dites-moi si tous ceux qui ont lu les pièces qui précèdent et qui liront cette lettre, n'ont pas été et ne seront pas stupéfaits de ce que j'ai montré chez vous? Vous-même n'en êtes-vous pas surpris? et, pourtant, n'est-ce pas vous qui avez embouché la trompette?

Recevez, je vous prie, mes salutations, 15 décembre 1854.

P. S. Je viens de recevoir un exemplaire de l'extrait que vous avez fait faire de vos deux articles, et je vous en remercie. Je crois que c'est un devoir, quand on écrit quelque chose contre quelqu'un, de le lui faire savoir tout d'abord. Je n'y ai pas manqué pour la première partie de cette *Polémique*, que j'ai eu soin de vous faire remettre : et je suis bien aise d'avoir reçu de même vos deux articles hors du recueil où ils ont été imprimés.

Toutefois, ils ne sont pas dans leur nouvelle forme exactement tels qu'ils avaient paru d'abord. J'y ai remarqué avec plaisir quelques corrections que vous avez faites d'après la lettre que j'avais adressée au rédacteur du *Correspondant* et qui vous a été, comme il était juste, communiquée. Je me félicite d'avoir concouru en quelque chose à l'amélioration de votre opuscule.

Mais il y a une modification grave et dont l'honneur vous revient tout entier, dans la qualification que vous prenez sur le titre. Vous aviez bravement signé vos deux articles comme *Membre de l'Institut;* vous ne paraissez sur votre extrait que comme *Ex-professeur de mathématiques*. C'est plus modeste, c'est surtout beaucoup plus sage. Dans une discussion, il est toujours à propos de dégager la compagnie à laquelle on appartient. Cela importait particulièrement ici. Je ne me serais pas permis de vous conseiller ce changement. Mais vous l'avez fait, soit de vous-même, soit qu'il vous ait été demandé par d'autres. Toujours est-il très-convenable, et je ne puis qu'y applaudir[1].

1. Cette approbation n'est malheureusement pas aussi méritée que je le croyais quand j'ai écrit ces lignes. Nous allons voir que M. Vincent, loin de dégager l'Académie, l'engage, au contraire, et de la façon la plus compromettante.

OBSERVATIONS

SUR LES NOTES DE M. VINCENT.

Ma lettre au rédacteur du *Correspondant* ayant été insérée dans le numéro du 25 décembre 1854 de ce journal (p. 473 à 480) ; des notes y ont été ajoutées au bas des pages, par M. Vincent. Ce sont ces notes que je veux examiner. Je les transcrirai littéralement et *in extenso*, en rappelant à quoi elles se rapportent et la page où on les trouve. Je les mettrai seulement en plus petit caractère. Mes observations viendront ensuite.

Page 474, note 1. Au mot : *attaquer l'homme qui l'a fait* (ci-dessus p. 83) : « M. Vincent, accusé ici par M. Jullien de l'avoir attaqué, était au contraire, dans le cas de légitime défense. Il n'a fait que repousser des insinuations injurieuses, non-seulement pour lui (il n'y eût pas répondu), mais pour l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Il suffit de lire la préface de M. Jullien et d'y comparer les citations personnelles que contient le corps de l'ouvrage, pour se convaincre que telle est l'exacte vérité. Il ne faut pas un Œdipe bien clairvoyant pour reconnaître que, si d'un côté on a la prétention de proposer une énigme au lecteur, de l'autre on en présente la clef avec une complaisance incontestable. »

Il est d'abord bien clair que j'ai seul été attaqué directement. M. Vincent n'ose pas dire qu'il l'ait été lui-même, et je le mets au défi de citer une phrase de mon livre où il soit critiqué ou même combattu. Il est donc réduit à se rejeter

sur ce qu'il nomme des *insinuations*. Ce n'est pas en général ma méthode ; on m'a plutôt jusqu'ici reproché l'excès de franchise, et M. Vincent me le reprochera peut-être lui-même avant la fin de ce paragraphe. Je veux cependant le prévenir que, quelles que soient les allusions, tant qu'elles ne sont qu'allusions et non injures directes, il est toujours habile de ne pas s'y reconnaître et de ne pas crier au public : « C'est moi qu'on vous représente ici en ridicule, le portrait est si ressemblant que je n'ai pu m'y tromper. » C'est ainsi qu'on se diffame soi-même. J'ajoute qu'on se diffame tout seul. M. Vincent n'est pas si modeste ; il croit qu'à son honneur est attaché celui de l'Académie des inscriptions et belles-lettres : « Ce n'est pas pour lui, c'est pour elle qu'il répond. » — La déclaration est violente, et je ne sais jusqu'à quel point l'Académie se regardera comme solidaire de ce qu'écrit M. Vincent. Pour moi, qui n'ai pas plus parlé du corps entier que du membre, je n'accepte pas la raison alléguée par celui-ci ; et puisqu'il me donne l'exemple des interprétations et des conjectures, je trouve une explication beaucoup plus naturelle de la rédaction de ses articles : c'est que, désespéré du peu de bruit que son gros volume a fait dans le monde, malgré le titre de l'auteur et ses petites communications aux journaux, il a cru être plus heureux en parlant perpétuellement de lui à propos d'un ouvrage où on n'en parlait pas. Cette clef est certainement plus naturelle, plus juste et mieux appropriée que celle qu'il nous désigne dans les termes embarrassés que nous venons de lire.

Page 474, note 2 : « La phrase que M. Jullien paraît regretter de ne pas comprendre, ne semble pourtant pas bien difficile à expliquer. Elle signifie sans doute que si le mot *peut-être*, employé par M. Jullien, témoigne de sa part qu'à la rigueur il n'aurait pas complétement perdu l'espérance de trouver un successeur à l'illustre Letronne, M. Vincent, de son côté, ne partage pas la confiance de M. Jullien. »

Je comprends moins encore l'explication que le texte. J'ai cité en effet celui où M. Vincent suppose que j'ai fait signer mon diplôme d'orateur à M. Letronne (ci-d., p. 83). J'ajoutais dans ma *Lettre au rédacteur du Correspondant* ces mots, que j'ai naturellement retranchés dans ce volume : « Je ne transcris pas les deux lignes qui suivent que je ne comprends aucunement. » — Ces deux lignes les voici : « En attendant, ce qui ne devait pas tarder, que le *Journal des Débats* lui décernât (*ibid.*) celui de *musicien* (p. 889, lig. 22 et 23.) » Je serai bien obligé à qui pourra me dire ce que l'explication de M. Vincent ajoute de clarté à cette phrase. Je n'abuserai pas contre lui de ce coq-à-l'âne ; je suppose volontiers qu'il y a erreur dans le mot auquel il a voulu appliquer sa note. Mais comment ne fait-il pas plus d'attention aux objections qui lui sont adressées, quand il veut y répondre ?

Page 475, note 1 : « Tout cela peut être fort spirituel ; mais tout cela ne fera pas qu'une science difficile et obscure par elle-même, qui aura coûté de longues années d'études au travailleur consciencieux, puisse frapper d'une clarté éblouissante[1] les yeux du premier venu, qui de bien haut daignera y jeter, en passant, un superbe coup d'œil. »

La première phrase se rapporte à cette pensée que le reproche d'obscurité doit être venu de quelque autre part que de la mienne, puisque M. Vincent s'emporte sur un mot de mon livre qui ne le regardait pas (ci-d., p. 83). Il n'y a pas d'esprit là dedans ; il n'y a que de la logique, et je regarde comme un aveu que je ne me suis pas trompé dans ma conjecture, cette épithète de *spirituel* appliquée si à contre-sens. Mais c'est là une vétille. Le reste de la note est beaucoup plus

1. M. Vincent veut sans doute dire *subite*. Une clarté *éblouissante* est celle qui empêche de voir : c'est le contraire de sa pensée. Mais il est si habitué à prendre les mots dans un sens tout autre que celui qu'ils ont, que le lecteur est obligé de faire successivement ces corrections, s'il veut comprendre, et encore à peu près, la pensée de ce critique.

important, et je suis bien aise que M. Vincent ait posé aussi nettement la question. Je vais tâcher seulement d'en écarter l'obscurité que son expression y laisse.

M. Vincent appelle la musique une *science difficile et obscure par elle-même*. Entendons-nous bien. La musique, comme science, est extrêmement claire et facile ; elle est difficile comme art, c'est-à-dire quand on veut la pratiquer, soit pour la composition, soit pour l'exécution. La science ou la théorie de cet art ne participe en rien de cette difficulté ; elle est plus longue sans doute, mais tout aussi facile que la théorie de notre versification ou de la versification latine. Ce sont des règles qu'il faut savoir, parce que l'usage le veut, voilà tout.

— Mais il ne s'agit pas de notre musique : il s'agit de celle des anciens. — Celle des anciens était, comme la nôtre, difficile peut-être dans la pratique, facile assurément dans l'énoncé de ses règles et de ses définitions. La difficulté dont M. Vincent parle si complaisamment ne vient pas de la matière, comme cela pourrait être dans les sciences dont les idées sont extrêmement abstraites, dont les principes embrassent un nombre considérable de faits divers, dont les conséquences ne peuvent être déduites que de fort loin. Ces sciences-là sont en effet difficiles, c'est-à-dire qu'elles exigent, pour être bien comprises, une attention longtemps soutenue et une capacité d'abstraction que tout le monde n'a pas. Une science pratique ne l'est jamais dans sa théorie. Si nous la trouvons telle, c'est que nous ne savons pas exactement le sens des mots, c'est que nous mettons d'autres idées à la place de celles que l'auteur exprimait : autrement dit, l'obscurité de la musique ancienne vient uniquement de ce qu'elle ne nous est pas suffisamment connue, et non de sa nature propre.

Cette distinction fait tomber et réduit à néant la remarque de M. Vincent. Le long temps d'étude d'un travailleur con-

sciencieux peut être invoqué en effet quand il s'agit d'une de ces sciences dont toutes les vérités sont échafaudées les unes sur les autres ou extrêmement nombreuses. Il serait très-impertinent, sans doute, à qui n'aurait étudié les mathématiques qu'en amateur, de prétendre que Fourier ou Laplace n'y entendaient rien et qu'il va, lui, leur montrer le bout des choses. Il n'en est pas de même d'une science pratique où il suffit à l'un de bien voir ce que l'autre, malgré son attention, n'a pas vu du tout. Des érudits peuvent disputer pendant des siècles sur la machine que Vitruve appelle *tympanum;* le moindre écolier qui aura vu fonctionner la pompe appelée *noria* et qui lira la description de Vitruve dira tout de suite: C'est cela et ce ne peut pas être autre chose.

Cela compris, arrivons à l'application, et notez que je fais beau jeu à M. Vincent. J'accepte la position qu'il m'assigne; je n'ai pas, pour moi, la moindre prétention au titre d'érudit. Toutefois, je m'occupais de matières d'érudition longtemps avant qu'il y pensât lui-même, puisqu'il n'avait d'abord cultivé que les mathématiques, et que, reconnaissant qu'elles ne le menaient à rien, il a fait de l'érudition une espèce de pis-aller qui lui a pourtant fort bien réussi; tandis que moi, dès mon enfance, je m'étais livré à la littérature et à ce qui s'y rapporte, soit chez les anciens, soit chez nous. Enfin, puisque cela plaît à M. Vincent, changeons les rôles : prenez-le pour le travailleur consciencieux; prenez-moi pour le premier venu qui jette un coup d'œil en passant sur une question. La première condition cependant pour la bien résoudre, c'est toujours assurément de connaître la matière dont il s'agit: c'est-à-dire qu'il y a ici cette demande préjudicielle et qui domine tout le reste : Sais-je la musique et M. Vincent la sait-il ?

Je resserre la question, en disant que ce n'est pas de la pratique de la musique que je veux parler. La savoir comme un artiste n'est pas nécessaire. Je suis persuadé, pour moi,

que M. Vincent ne la sait pas de cette manière; qu'il ne pourrait ni déchiffrer un air, ni même en battre la mesure, s'il était un peu difficile; ni suivre l'exécution d'un pianiste sur son cahier, ni lui tourner les pages à propos. C'est là une conviction personnelle dont je n'ai pas à déduire les raisons[1], qui, d'ailleurs, est sans importance ici. J'entends par *savoir la musique*, la savoir philosophiquement, c'est-à-dire en bien connaître les diverses parties et leurs relations, posséder exactement le sens des termes, se peindre à soi-même à propos de chaque mot l'effet indiqué par ce mot, pouvoir enfin le reproduire immédiatement, soit avec la voix, soit sur un instrument à clavier[2]. Pour cela, je puis affirmer que M. Vincent l'ignore entièrement, car je n'ai presque pas vu chez lui un terme de musique d'un sens un peu délicat qui ne fût pris à contre-sens[3].

En ce qui me concerne, je n'ai pas à dire ce que l'on doit penser de moi. Je puis, du moins, rappeler le jugement de M. Berlioz dans le *Journal des Débats* du 2 mars 1854 : « M. Jullien a un immense avantage sur la plupart des écrivains qui se sont occupés de sujets touchant à l'art musical : il sait la musique, il comprend la signification du mot et n'attribue point, comme tant d'autres, aux expressions qu'il emploie un sens vicieux, détourné ou complétement faux, mais bien le sens réel qui leur est assigné dans la pratique de l'art. »

1. Voyez l'*Éclaircissement* XX.

2. Rien n'excite à plus juste titre le mépris et même la moquerie des juges éclairés, que cet empressement de quelques écrivains à parler de ce qu'ils ne savent pas, de ce dont souvent ils ne peuvent pas se faire la moindre idée. Après avoir rappelé dans son *Histoire générale de la musique* (t. II, p. 442) les raisons vraiment incroyables dont quelques-uns se sont appuyés pour donner aux anciens Hébreux la pratique de notre harmonie, M. Lafage ajoute cette simple réflexion qui suffirait, selon moi, à terminer bien des débats d'érudits. « Au reste, une particularité digne d'être remarquée, c'est que, de tous ceux qui ont si obstinément et si gratuitement supposé à l'antiquité la connaissance du contre-point, pas un n'eût été capable d'en écrire correctement une ligne. »

3. Voyez l'*Éclaircissement* XXI.

Je cite avec confiance ce passage par trois raisons : d'abord à cause du nom signé au-dessous de ces lignes; ensuite parce que ce jugement est désintéressé, car je n'avais pas l'honneur de connaître M. Berlioz, et c'est lui qui a répondu spontanément ainsi à l'envoi de mes thèses; enfin ce jugement porte en lui-même le cachet de la vérité, car pour louer chez l'auteur d'une dissertation sur la musique la connaissance du sens des mots, il faut, non pas avoir envie de lui être agréable, mais avoir été bien frappé de l'ignorance des autres sur le même sujet.

Voici maintenant le résultat de cette position différente de M. Vincent et de moi. Il croit que la musique était chez les Grecs un art très-perfectionné; je suis convaincu, moi, qu'il était dans l'enfance. M. Vincent se fonde sur ce que les érudits n'ont pas compris, sur ce qu'il ne comprend pas lui-même les textes où il cherche ce qui n'y est pas; je sais, pour moi, que tout art un peu développé a nécessairement une nomenclature assez riche et indiquant sans confusion possible les différences pratiques les plus frappantes. Pour en citer un exemple bien sensible, tous les signes d'expression et quelques signes d'abréviation, comme *rinforzando*, *diminuendo*, *forte*, *fortissimo*, *piano*, *pianissimo*, *agitato*, *rallentando*, *a tempo*, *ad libitum*, *a segno*, etc., expriment des accidents si nécessaires, si habituels dans un art musical un peu avancé, que, sans eux, il n'y aurait absolument qu'une musique de méchants ménétriers ou d'aveugles jouant dans les rues. Or, ces termes et tous les autres manquent absolument en grec et en latin [1]. Qu'en conclure, sinon qu'en effet les anciens n'avaient qu'un rudiment de musique et non un art musical complet comme le nôtre.

J'avais fait, dans mes *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité* (p. 473), une question du même genre : « Les

1. Voyez l'*Éclaircissement* XXII.

anciens, disais-je, étaient si peu habiles dans la musique qu'ils ne paraissent pas même avoir distingué les diapasons des différentes voix. Quel est le chanteur qu'ils nomment comme ayant eu précisément une voix aiguë par rapport à un autre dont la voix serait grave? » La question est nettement posée. M. Vincent me répond (p. 915) qu'il peut me donner cette satisfaction, et, en conséquence, il ne me la donne pas. Il me renvoie à la p. 31 de son éternel volume (Cf. p. 120), où je vois, aussi bien que dans son article, que les anciens distinguaient les voix *hypatoïdes*, *mésoïdes*, *nétoïdes*, *hyperboloïdes*, ce qui se rapporte à la division de leur diagramme, et que M. Vincent croit à tort correspondre à nos *basses*, *ténors*, *contraltes* et *dessus*[1]. En admettant même son sens, ma question reste toujours; elle devient seulement : « Quel est le chanteur que les anciens citent comme ayant eu une belle voix *hypatoïde* ou *mésoïde?* » C'est à cela que M. Vincent ne peut pas répondre; et c'est de là que je conclus que la musique était bien peu de chose chez eux, puisqu'il est impossible, quand on s'occupe de cet art avec intelligence, qu'on n'arrive pas immédiatement à cette distinction[2].

Maintenant, pour revenir à la note de M. Vincent, est-il bien surprenant que de deux hommes qui jugent la musique ancienne d'un point de vue aussi différent, l'un soit constamment dans le vrai, tandis que l'autre sera toujours dans le faux? et le *coup d'œil superbe jeté d'en haut, en passant, par le premier venu* ne doit-il pas changer de nom et s'appeler *l'examen fait sans préjugé des traités que nous ont laissés les anciens, par quelqu'un qui connaît la matière?*

P. 475, note 2 : « M. Vincent n'a point de gloire à venger; mais il ne peut laisser attaquer à son occasion un corps qui lui a fait l'honneur de l'admettre dans son sein. »

1. Voyez l'*Éclaircissement* XXIII.
2. Voyez l'*Éclaircissement* XXIV.

C'est la suite de la première note. L'Académie des inscriptions souffre de tous les coups portés à M. Vincent. On ne peut reprocher à celui-ci ni ignorance, ni non-sens, ni galimatias, que l'Académie ne l'endosse et n'en devienne responsable. On n'a jamais rien écrit de pareil, et toute discussion doit s'arrêter devant de tels arguments.

Page 476, note 1 : « Les lecteurs du *Correspondant* ont très-bien compris que le reproche de ne citer personne avait pour but unique de faire comprendre et de prouver que M. Jullien n'avait point fait les recherches nécessaires pour traiter avec connaissance de cause les questions dont il entreprenait de s'occuper ici. »

Il s'agit de la querelle qui m'a été faite au nom de Montaigne, qui citait beaucoup, tandis que je ne citais personne (ci-d., p. 85). M. Vincent allègue une raison qui ne me semble pas acceptable. S'il jugeait que les citations manquaient chez moi, il devait le dire sans se raccrocher puérilement au nom de Montaigne, tout à fait indifférent ici. Il devait montrer les endroits où les citations étaient nécessaires. Il fallait prouver surtout que quand on ne cite pas les auteurs qu'on a lus, on ne les a pas lus et qu'on ne comprend rien aux questions traitées. Quant aux recherches qu'il prétend que je n'ai pas faites, on a déjà vu, on verra mieux encore dans les éclaircissements qui suivent, à qui elles manquent le plus de M. Vincent ou de moi.

Page 476, note 2 : « En citant une tierce personne d'après M. Jullien (qui paraît s'être fait une habitude d'invoquer dans ses publications les conversations intimes quo l'on peut avoir eues avec lui), M. Vincent a cru voir, ce qui était vrai, que le nom de cette personne était mal orthographié ; et ne voulant pas se rendre complice de ce qu'il regarde comme une impolitesse, il a cru devoir rectifier cette orthographe. Quant à l's, c'est une simple faute typographique qui avait été signalée à l'imprimeur, et corrigée dans le cours du tirage. »

Il s'agit du nom d'un de mes amis (ci-d., p. 86). Je n'ai

rien à dire de l'explication embarrassée que donne M. Vincent, sinon 1° qu'il a une manière qui n'est qu'à lui d'entendre les mots de la langue française : il regarde comme une *impolitesse* de mal orthographier un nom propre; 2° que s'il ne voulait pas, comme il le dit, participer à cette prétendue impolitesse, il avait un moyen bien simple : c'était de faire la correction dans son article, sans insister aussi *impoliment* et aussi mal à propos sur ce qu'un autre, selon lui, s'y était trompé.

Quant au reproche qu'il semble me faire d'invoquer les souvenirs de mes conversations, depuis quand est-ce défendu? Je conçois que si le secret avait été recommandé ou si même la chose était en quelque façon compromettante, on aurait dans le premier cas un tort grave, dans le second, on serait encore répréhensible de publier ce que d'autres ont intérêt à tenir caché. Mais quand il s'agit d'un jugement exprimé dans la conversation, qui ne blesse et ne compromet personne, rappelé surtout comme appuyant une pensée, il ne serait pas permis de s'en servir! Quel nouveau code de morale M. Vincent nous vient-il prêcher? et jusqu'à quel point lui convient-il de s'en faire l'apôtre, à lui qui recueille avec un soin si minutieux les moindres éloges qui lui sont donnés dans les journaux les plus obscurs? à lui qui n'hésite pas à citer les rapports faits en son honneur dans des sociétés de province par des hommes entièrement inconnus? à lui qui va jusqu'à publier les compliments qui lui sont faits dans des lettres particulières[1], par des correspondants dont il est impossible de se rappeler le nom et de retrouver la trace?

Page 477, note 1 : « Voilà un reproche de fort bon goût, et qui aurait eu un succès fou en 1848 : à cette époque les choses ne se

1. Si j'avais, comme M. Vincent, l'habitude de citer les fragments des lettres que je reçois, je l'étonnerais sans doute beaucoup, et de bien des manières.

disaient pas en termes aussi choisis. — L'ouvrage de M. Vincent a été, en effet, publié sous les auspices de l'Académie des inscriptions, et il s'en fait honneur. Quant à l'accusation d'en avoir inséré des fragments dans diverses revues, avant ou après la publication du volume, rien n'a été fait qu'avec l'autorisation de la Commission des travaux littéraires. Il y a lieu de s'étonner qu'un homme de lettres comme l'est M. Jullien, et à qui jusque-là on aurait pu supposer une juste ambition de rattacher ses travaux à ceux de l'Académie, se montre en cette circonstance aussi étranger aux règles de conduite suivies par cette compagnie. »

Cette longue note, relative au passage où je réponds à M. Vincent, qui m'accusait de n'avoir ni lu, ni connu son volume in-4° (ci-d., p. 87), comprend plusieurs points qu'il faut examiner successivement.

1° « Le reproche que je lui fais n'est pas de bon goût. » — Je ne fais pas de reproche à M. Vincent : c'est lui qui m'en a fait un de ne pas connaître son gros volume. Je lui ai prouvé qu'il se trompait en lui rappelant comment ce volume avait été imprimé, et de quoi il se composait en grande partie. Je sais bien qu'il y avait dans ce rappel quelque chose de désagréable pour lui ; mais pourquoi, par une imputation aussi déplacée qu'elle était fausse, me forçait-il à lui dire ma pensée à ce sujet ?

2° « Tous les morceaux insérés dans ce volume l'ont été avec l'autorisation de la Commission. » — Je n'ai pas mis cela en doute. M. Vincent va-t-il encore se couvrir à ce propos de l'égide de l'Académie. Déjà, dans son premier article, il disait ne vouloir pas s'occuper de ma thèse sur la physique d'Aristote, parce qu'elle avait été approuvée par la Faculté des lettres de Paris (p. 890). Je n'accepte pas du tout cette protection, et ne demande pas plus de grâce pour les thèses approuvées que pour celles qui ne le sont pas. Qu'on me laisse de même appliquer mon jugement en toute liberté aux ouvrages, sans m'inquiéter qui les a faits ou autorisés.

3° M. Vincent ignore-t-il d'ailleurs, espère-t-il nous dissi-

muler que dans toute société littéraire, ou par excès de confiance en l'un des membres, ou par complaisance pour lui, on fait souvent ce qu'on aimerait mieux ne pas faire. Ainsi, quand il a rassemblé dans son volume (p. 344 à 363), comme se rapportant à la musique ancienne, des fragments de Jules l'Africain, où il n'est question que de remèdes de bonne femme, et cela parce que les talismans y sont marqués d'un ou de deux caractères de la musique grecque lesquels n'étaient eux-mêmes que des lettres alphabétiques retournées ou mutilées, prétendra-t-il que ces vingt grandes pages n'y sont pas déplacées? S'il avoue qu'elles ne se rapportent aucunement à son titre, et que l'argent dépensé pour cette impression l'a été fort mal à propos, croit-il pouvoir s'en laver entièrement les mains? et faut-il, selon lui, qu'on s'en prenne à toute l'Académie, si l'on juge sur ce point sa publication détestable?

4° Je n'aperçois pas du tout la liaison ou l'opposition entre l'ambition de rattacher mes travaux à ceux de l'Académie des inscriptions, et l'ignorance où je serais des règles suivies par cette compagnie. Les deux choses me paraissent pouvoir très-bien marcher ensemble. C'est quand on fait partie de l'Académie ou qu'on veut y recourir pour obtenir les faveurs dont elle dispose, qu'il est essentiel de connaître exactement sa marche. Jusque-là, en quoi cette connaissance peut-elle importer à ceux qui ne demandent rien?

5° Pour en venir à ce qui me concerne en particulier, si ces mots : *Rattacher mes travaux à ceux de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, veulent dire *les lui soumettre*, j'y suis tout disposé : je l'ai déjà fait, je le ferai encore toutes les fois que je traiterai un sujet qui rentrera dans ses attributions. S'ils signifient autre chose, je déclare qu'il n'y a jamais eu de ma part ni démarche, ni acte quelconque, ni mot échangé dans les conversations générales ou même intimes, qui en ait pu donner la moindre idée à qui que ce soit; et que la supposi-

tion qu'en fait M. Vincent, reste sa propriété exclusive, aussi bien que le raisonnement qu'il a construit sur elle.

Page 477, note 2 : « Encore une fois M. Jullien cherche à donner le change à ses lecteurs. On a voulu lui prouver qu'il ne s'était pas mis en peine d'étudier la question qu'il voulait traiter; lui-même convient ici de fort bonne grâce, comme on le voit, qu'il n'a pas l'habitude de se déranger pour si peu. »

Cette note est faite en réponse à l'accusation que je portais contre M. Vincent, d'abuser singulièrement de l'interprétation des mots et des choses, lorsqu'il affirmait que je ne m'étais pas aperçu que son *Introduction au Traité de Pachymère* était tirée d'un ouvrage plus considérable (ci-d., p. 88). Il est facile de voir qu'il me prête encore ici son rôle, c'est lui qui veut donner le change au lecteur. Quant à moi, j'ai déclaré au commencement et à la fin de ma réponse, que je ne m'occupais pas des critiques littéraires ; que je répondais seulement à quelques assertions fausses et à quelques injures. Je trouve ici une assertion fausse et je la signale. M. Vincent n'a rien à répondre sur ce point. Il se jette alors à côté, et de ce que je ne me suis pas dérangé pour aller voir dans un volume la phrase que j'avais dans un extrait de ce volume, il conclut qu'il m'a prouvé que je n'avais pas étudié cette question, et que sa démonstration est si forte que j'en conviens moi-même. Chef-d'œuvre de logique, en vérité !

Page 477, note 3, sur ces mots : C'est la compromettre (une autorité contestée) et non pas l'affermir que de la mettre toujours en avant (ci-dessus, p. 88) : « Ce n'est point à sa propre autorité que M. Vincent fait appel, mais à celle des manuscrits qu'il a publiés. »

N'équivoquons pas. Les manuscrits ne se publient pas tout seuls : ils sont publiés par quelqu'un, et n'ont pas dans une édition, d'autre autorité aux yeux des savants que celle de leur éditeur. Quoi que dise M. Vincent, les manuscrits publiés par lui, c'est lui-même ; et si l'on n'a pas confiance en lui,

on n'aura pas confiance dans son édition. Tout cela est élémentaire, et je suis surpris d'avoir à le rappeler. J'ajoute que pour qui veut étudier la musique ancienne, ce n'est pas après des manuscrits des derniers âges qu'il faut courir ; c'est dans Ptolémée et les musicographes de Meibom qu'on trouvera ce qu'il y a de fondamental. C'est là que je l'ai cherché.

Page 477, note 4, sur ces mots que les manuscrits reproduits par M. Vincent n'ont pas de date certaine, et descendent peut-être jusqu'aux temps presque modernes (ci-dessus p. 88) : « Voilà un gros *peut-être* que M. Jullien eût bien fait de chercher à justifier. C'est en critiquant les textes suspects qu'il eût pu faire, peut-être[1], un utile travail *sur la musique ancienne.* »

M. Vincent veut encore changer les rôles. Ce n'est pas au lecteur, c'est à l'éditeur d'établir la date des ouvrages qu'il publie. M. Vincent ne l'a fait ni ne l'a pu faire. Ici même on voit clairement qu'il ne sait pas de quand sont ces manuscrits ; malgré cela il les prend sans difficulté pour les représentants exacts de la science ancienne ; et quand je lui fais cette objection, il me dit que c'est à moi de vérifier la date de ses textes. Si c'est une plaisanterie, je ne la trouve ni bonne, ni bien placée. Si ce n'en est pas une, c'est alors autre chose dont les lecteurs trouveront facilement le nom sans que je l'écrive.

Quant aux dernières lignes de la note, elles prouvent encore, il faut bien le dire, l'étroitesse des vues de M. Vincent. Tout le monde n'est pas fait ici-bas pour le même travail. Je n'ai pas le moindre goût pour la recherche des manuscrits ni la discussion des textes. J'ai pris une autre voie, moins comme érudit, que comme voulant me bien comprendre moi-même : je me suis attaché aux idées, précisément ce dont M. Vincent ne s'occupe jamais. La proposition qu'il me fait

1. *Pu faire peut-être.* — Voilà du français de M. Vincent, et à propos duquel j'aurais dû mettre spirituellement, à son exemple, un *sic* entre parenthèses.

de changer de route et de fouiller les bibliothèques pour y trouver quelques preuves à l'appui de ses idées ou contre elles, n'est-elle pas aussi ridicule qu'inconvenante? et que dirait-il si je lui conseillais de laisser là les travaux où son goût le porte pour s'adonner à la déclamation lyrique ou à la danse d'imitation ?

Page 478, note 1, sur ces mots que M. Vincent me prête une pensée que je n'ai jamais eue et qu'on ne trouvera rien dans mon livre qui touche à cette question générale (ci-dessus, p. 91) : « Il a plu à M. Jullien de traiter un tout autre sujet que celui qu'annonce son titre : libre à lui. On a bien au moins le droit de demander que le sujet annoncé ne soit point entièrement écarté. Maintenant quel est le titre du chapitre? *La voix chez les anciens*[1]? Comment l'auteur justifie-t-il ce titre? Par cette seule phrase écrite d'une manière absolue et sans aucune réserve : *Il est visible que les anciens assimilaient la voix à un instrument à cordes, puisqu'il y est* (sic) *question de tension, etc.* Or M. Vincent a prouvé que cette solution est tout à fait l'inverse de la vérité : voilà le fait. Au surplus les lecteurs ont entre les mains toutes les pièces du procès : qu'ils jugent entre les deux adversaires ; il n'y a pas d'autre réponse à faire à la lettre de M. Jullien. »

Ici encore, la note est assez longue pour être décomposée dans les points suivants :

1° Si l'on a le droit de demander que le sujet indiqué par le titre ne soit pas écarté, qu'on le demande : je n'aurai rien à dire. Ce dont je me plains, c'est qu'on m'attribue une absurdité évidente qui n'est pas de moi.

2° « Comment M. Jullien justifie-t-il son titre ? Par cette proposition, etc. » — Ainsi M. Vincent, jugeant un de mes traités, se contente de lire le titre et une phrase. Ni l'avis donné en note, que le traité peut bien ne pas répondre au

1. Ce n'est pas même cela ; c'est *La voix selon les anciens*. La différence est en elle-même insignifiante ; mais n'est-il pas singulier que M. Vincent ne puisse absolument citer aucune phrase ni telle qu'elle est, ni dans le sens qu'elle a?

titre, ni le traité entier ne lui font rien : c'est sur ce titre et sur cette phrase qu'il bâtit l'accusation calomnieuse d'avoir dit une énorme sottise.

3° Cette phrase, au moins, l'a-t-il bien lue ? Non en vérité, car il la déclare absolue et sans réserve : or, elle contient le mot *y*, qui est essentiellement relatif et se rapporte en effet à la phrase d'Aristoxène[1]. M. Vincent prend donc comme absolu et sans réserve ce qui est relatif et restreint.

4° « M. Vincent prouve que cette solution est tout à fait l'inverse de la vérité. » — Oui, mais cette solution c'est lui qui l'a faite ; et quand il me l'attribue, je dis qu'il me calomnie, si l'on peut employer ce mot quand il ne s'agit que d'opinions sur des questions d'antiquité.

5° « Les lecteurs ont entre les mains toutes les pièces du procès. » — M. Vincent ne fait pas honneur au bon sens des lecteurs du *Correspondant*. Quelles pièces ont-ils, je vous prie ? Les deux articles de M. Vincent et ma réponse aux assertions matériellement fausses comprises dans ses cinq premières pages. Est-ce que les lecteurs du *Correspondant* ont mon livre ? Est-ce que M. Vincent en a donné la moindre idée ? Est-ce que moi-même j'ai répondu à une seule des critiques que j'appelle *littéraires*, qui consistent en ce que le juge d'un livre approuve ou blâme, comme c'est son droit, les pensées de l'auteur; mais sans les changer et sans l'injurier ? Pas le moins du monde. Ainsi je n'ai rien répété dans ces deux derniers morceaux de ce qui était entré dans ma lettre au rédacteur du *Correspondant*. Je pense pourtant, et M. Vincent pensera comme moi, sans doute, que tout ce que j'ai dit dans la lettre précédente et dans les présentes réflexions sur ses

1. En relisant mon texte, je trouve que *y* est, en effet, assez loin de la phrase à laquelle il se rapporte, pour qu'on éprouve quelque peine à l'y ramener. Ce qu'il y avait alors à faire, c'était de critiquer cette construction, je n'aurais certainement pas réclamé. M. Vincent a fait tout autre chose, et c'est ce qui ne me paraît pas loyal.

notes, se rapporte assez immédiatement à notre discussion pour qu'on en doive prendre connaissance, si l'on veut juger entre nous. Qu'il fasse donc lire ces deux pièces et les éclaircissements qui suivent aux abonnés du *Correspondant*, je comprendrai qu'il soutienne l'affaire bien instruite. Jusque-là, il leur a parlé tout seul ; et leur dire alors qu'ils ont entre les mains les pièces du procès, c'est un peu violent. Certes il n'est pas étonnant qu'un écrivain se moque de ses lecteurs ; mais il est rare qu'il le fasse dans les termes et au degré dont M. Vincent nous offre ici le modèle.

Telles sont, puisque M. Vincent a jugé convenable d'annoter ma réponse, les remarques que je devais faire, de mon côté, sur ses notes. Il m'importait de prouver qu'il n'y a été ni plus exact ni plus pertinent que dans ses critiques antérieures.

ÉCLAIRCISSEMENTS

SUR QUELQUES POINTS DE MÉTRIQUE OU DE MUSIQUE.

Dans les pièces précédentes, notamment dans la première, la troisième, la cinquième, la sixième et la septième, je me suis borné à discuter quelques propositions étrangères, à expliquer ou à défendre les miennes, à repousser des attaques mal fondées. J'ai écarté les questions de doctrine et de théorie qui auraient à la fois embarrassé ma marche et peut-être fatigué le lecteur ; toutefois, je ne les ai pas perdues de vue. Quelques phrases, bien que claires dans leur ensemble, se rapportaient à des points plus obscurs ou qui avaient besoin d'explication. Des renvois ont indiqué ces divers points, et annoncé les éclaircissements que je réunis ici dans l'ordre où la suite du discours a paru les appeler. Je cite les mots auxquels ils se rapportent, et, pour qu'il n'y ait aucune confusion, je les écris en plus petit caractère. L'éclaircissement, qui est ici l'objet important et presque toujours une thèse particulière, viendra immédiatement après.

I. P. 23, sur ces mots : « Le rhythme et le mètre sont théoriquement indépendants l'un de l'autre. » Cf. p. 49 et 52.

Si l'on a bien compris ces définitions du *rhythme* et du *mètre*, on doit voir aussi avec une grande clarté ce que c'est

proprement que la *métrique* et la *rhythmique*. La métrique est la science des mètres ; elle s'occupe spécialement des syllabes en tant qu'elles sont prosodiquement longues ou brèves, qu'elles entrent dans des pieds déterminés et peuvent ensuite former des vers. Cette science nous est très-familière et assez bien connue parce que la quantité prosodique des syllabes étant de sa nature conventionnelle plutôt que réelle, est restée ce qu'elle était depuis que le grec et le latin ne sont plus, quand on les prononce, que des langages de convention.

La *rhythmique*, au contraire, ou la science du rhythme nous est presque inconnue, ou plutôt elle est négligée et oubliée, parce que le rhythme étant le réel de la prononciation des langues, a du disparaître en même temps qu'elles ont cessé d'être parlées. La rhythmique consistait essentiellement à prononcer un discours en appuyant sur les syllabes accentuées, de manière à y faire sentir le rhythme convenable.

Ces deux sciences, dans leur sens absolu, avaient les mêmes analogies et les mêmes différences que les objets dont elles s'occupaient, et, à cause de leurs rapports, on les prenait souvent l'une pour l'autre, comme nous savons que l'on confondait quelquefois les pieds, les rhythmes et les mètres ; Denys d'Halicarnasse en donne la preuve, quand il déclare dans son *Traité de l'arrangement des mots* (c. 17, au comm.), prendre les rhythmes et les pieds dans le même sens. De là, comme on pouvait s'y attendre, une obscurité assez fréquente dans les endroits où les anciens traitent de ces sujets, parce qu'on ne sait pas précisément dans quel sens les mots sont pris par eux.

L'obscurité que je signale ici et dans tout ce qui tient à ces deux sciences, se dissiperait en grande partie sans doute s'il'on pouvait nous tracer exactement et en détail l'histoire de la métrique chez les Grecs et les Romains, soit en descendant des temps anciens aux plus récents, soit en remontant des derniers siècles aux premiers, puisque l'examen des perfection-

nements successifs nous expliquerait l'état antérieur de la versification, et l'espèce d'amélioration récemment introduite.

Nous savons, par exemple, pour ce qui tient à la versification française, à quelle époque ont été proposées la plupart des règles prosodiques qui la régissent aujourd'hui. Sans parler de nos principales espèces de vers, l'octosyllabe, le décasyllabe, l'alexandrin dont l'époque est à peu près connue, et qui à l'origine n'ont pu reposer que sur le rhythme, plusieurs des règles spéciales de notre versification peuvent être rapportées à leurs auteurs avec certitude. Ainsi Jean Lemaire de Belges, né en 1473, a le premier remarqué que l'*e* muet non élidé après une voyelle ne déterminait pas assez fortement sa syllabe, ou que le vers ne paraissait pas avoir exactement son compte ; qu'en conséquence il y fallait éviter des mots comme *la partie brutale, immolée dans l'Aulide*, etc. Jean Bouchet, né à Poitiers en 1476, a trouvé qu'il y avait avantage, au moins pour la variété, à faire alterner les rimes masculines et les féminines. L'hiatus était permis autrefois ; on trouva qu'il rendait la prononciation des vers un peu trop dure ; on l'évita, puis on le bannit ; et si l'on ne sait pas précisément qui fit cette règle, on sait au moins que Desportes, né à Chartres en 1546, ne le laissa pas s'introduire dans ses vers. Il en est de même de l'enjambement, qui, s'il n'est pas naturel chez nous, entrait dans notre poésie par une imitation maladroite du grec et du latin. Le même Desportes et Bertaut, né en 1552, n'y recoururent jamais ; et enfin, Malherbe, né à Caen en 1555, sans rien inventer de particulier, appliqua si sévèrement les règles trouvées par les autres qu'il fixa, on peut le dire, notre métrique, et qu'on n'a guère ajouté aux règles que son exemple avait définitivement établies.

Je laisse de côté un certain nombre d'autres détails. Tout le monde comprend que si nous avions la date exacte des diverses règles qui composent la prosodie grecque et latine,

nous ne serions pas seulement plus au courant de la facture des vers chez les différents poëtes ; nous serions surtout bien mieux sur la voie de nous faire une idée précise de leur harmonie.

J'ai dans mes *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité* (n° VIII, p. 277) cherché quelles sont les conditions générales de l'harmonie dans les vers, et montré comment les règles qui les réalisent avaient été établies et de mieux en mieux observées pour le vers hexamètre, le pentamètre, l'iambique et les principaux vers lyriques depuis leur invention par les Grecs, jusqu'à l'époque de leur perfection chez les Romains. C'est là un point acquis à la science et qui, s'il ne nous dit pas complétement ce qu'était la prononciation réelle des vers anciens, ne nous laisse aucun doute sur le rôle important qu'y jouait l'accent, et partant le rhythme ; et toute notion historique acquise à cet égard contribuerait certainement de même à nous éclairer sur ce sujet.

On ne sera donc pas étonné de me voir, dans un des éclaircissements qui suivent (n° VI), chercher à réunir quelques indices sur la naissance et les progrès de la prosodie chez les Grecs.

Quelle que soit d'ailleurs notre connaissance à cet égard, une observation qu'il est important de faire, c'est que beaucoup de ces règles prosodiques sont absolument étrangères au rhythme proprement dit ou à la cadence des vers. Chez nous, par exemple, on a pendant longtemps supprimé et remplacé par l'apostrophe l'*e* muet qu'on ne prononçait pas ou qu'il ne fallait pas compter dans le vers. Témoin Ronsard :

Passant, je te suppli' d'arrêter pour entendre....

Si aujourd'hui on n'a plus cette liberté, est-ce le rhythme qui y a gagné ? point du tout. C'est la règle grammaticale ou l'orthographe qui est devenue plus despotique.

Si de même on ne peut pas faire rimer le singulier *faisait* avec le pluriel *plaisaient*, ou le mot *même* avec *ils aiment*, ou *troupeau* avec *repos*, quoique les sons soient identiques, est-ce l'oreille ou le rhythme qui l'a désiré? Nullement: c'est une simple convenance grammaticale, en prenant ce mot dans le sens le plus étroit et le moins élevé, pour la ressemblance de quelques caractères, qui encore ne se prononcent pas[1].

Ce que nous disons ici du français est vrai dans toutes les langues; c'est-à-dire qu'il y a partout des règles de versification dépendantes, celles-ci de l'antiquité ou de la coutume, celles-là de l'autorité, quelques-unes du hasard, qu'il faut cependant suivre comme règles, quoiqu'elles ne fassent rien à l'harmonie des vers.

Nous avons déjà vu[2], nous verrons plus loin encore[3], qu'il en était ainsi des brèves et des longues chez les Romains, au moins à les prendre en elles-mêmes, et selon leur définition absolue, surtout lorsque l'accentuation des mots s'opposait à ce que chacune d'elles fût vraiment ce qu'elle semblait devoir être. Chez les Romains toutefois, où la quantité et l'accentuation étaient liées intimement, spécialement à la fin des mots, la longueur et la brièveté proso-

1. Les hiatus donnent un exemple frappant de ces règles qui ne sont fondées sur rien de physique ou de sensible. La Fontaine a dit (*Fab.*, VII, 1): « A ces mots on cria haro sur le baudet. » Il n'aurait pas pu mettre « on cria : Arrêtez le baudet. » Pourquoi cela? parce qu'il n'y a pas d'*h* aspirée. Mais cette *h* ne se prononce pas: c'est ici un pur signe orthographique et l'oreille n'y saisit aucune différence. Notre versification admet *immolée en Aulide;* elle rejette *immolé en Aulide*, parce qu'il n'y a pas d'*e* muet. Mais puisque cet *e* est élidé; le son est absolument le même au masculin et au féminin; et ainsi ce n'est pas l'oreille, c'est l'œil que la règle a pour objet de satisfaire. Voyez au reste les observations de Marmontel dans l'*Encyclopédie*, au mot *Hiatus*.

2. Ci-dessus, p. 59. Voyez nos *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, numéros VI et VIII

3. Particulièrement dans les *Éclaircissements* VI et IX.

diques ont concouru non-seulement à mesurer le vers, mais à en faire ressortir et à en assurer la juste cadence.

Dans ce dernier cas, il est visible que les règles de la métrique en déterminant mieux le rhythme, le rendaient plus sensible et qu'elles influaient sur l'harmonie réelle du vers; et la métrique elle-même n'était plus en cela une science conventionnelle, mais une science très-réelle, s'accordant avec les appétences et le plaisir de l'oreille. Dans les autres cas, au contraire, ses règles étaient purement prosodiques ou grammaticales. Il fallait toujours les respecter et les observer, parce qu'elles étaient établies par la coutume ; mais l'oreille n'en était pas touchée, et ses préceptes n'étaient plus que de convention.

II. P. 25. Après la définition du rhythme, du mètre et du vers. Cf. p. 49 et 52.

A propos du rhythme, du vers et du mètre, j'entrerai dans quelques détails qui feront mieux saisir leur véritable nature et la manière dont se succèdent les degrés d'harmonie que l'observation a reconnus dans la voix humaine.

Le premier caractère harmonique sensible dans les langues, en ne comptant pas le son absolu des lettres, c'est le rhythme ou l'alternative des sons forts et des sons faibles, des syllabes accentuées et des syllabes glissantes. L'oreille en est frappée dans la prose oratoire sans aucune condition antérieure ni étrangère. Soit, par exemple, cette phrase de Bossuet à la fin de l'oraison funèbre du prince de Condé :

Agréez' ces derniers efforts | d'une voix' qui vous fut connue | ; vous mettrez fin' à tous ces discours | .

Tout le monde est frappé, à la simple audition de cette phrase, des divisions marquées ici par des barres verticales, et des divisions plus faibles marquées par des virgules en l'air, ou

des apostrophes. Ces divisions s'appellent, en général, des *membres* ou des *incises*, en grec κῶλα, κόμματα.

Tant que ces membres ne sont soumis à aucune mesure, ils ne changent pas de nom, même lorsqu'ils entrent dans ces phrases développées qu'on appelle *périodes*, où se balançant réciproquement, et suspendant le sens total jusqu'à la fin du dernier, ils produisent une harmonie soutenue et tout à fait caractéristique. En voici un exemple tiré de la même oraison funèbre.

Mais si jamais il parut un homme extraordinaire', s'il parut être éclairé et voir tranquillement toutes choses | , c'est dans ces rapides moments d'où dépendent les victoires', et dans l'ardeur du combat | .

Ce rhythme est déjà très-sensible et très-agréable ; toutefois, les phrases ou prolations qui le composent sont restées libres de toute règle extérieure : et c'est pourquoi nous n'y voyons que de la prose.

Si, au contraire, on s'était astreint à les mesurer d'une certaine façon, et que la mesure, une fois admise, eût été conservée dans le discours entier, ces membres égaux ou mesurés d'une façon constante s'appelleraient des *vers*, comme l'expliquent très-bien Quintilien et saint Augustin, qui disent l'un, que les vers sont nés du seul sentiment rhythmique de nos oreilles et de l'observation de prolations semblables, *similiter decurrentium spatiorum observatione*[1] ; l'autre, qu'on appelle *vers* tout ce qui est prononcé de manière à flatter l'oreille par une certaine égalité, *quod sensum quadam æquabilitate demulcet*[2].

Prenons pour exemple chez nous, le nombre de huit syllabes qui paraît avoir, dès l'origine de notre langue, charmé l'oreille encore dure de nos trouvères. Les lignes suivantes,

1. Quintilien, *Inst. orat.*, IX, 4, n° 114.
2. Saint Augustin, *De Musica*, III, 8, n° 19.

extraites du *Livre des proverbes français* de M. Leroux de Lincy, seront des vers de cette nature :

A tout péché miséricorde.
Le Saint-Esprit soit avec nous.
A petit saint, petite offrande.
Le diable prend ç' qu'on ôte à Dieu.
Dieu est fontaine de tout bien.
Il n'est envie que de moine.

On remarque facilement que plusieurs de ces vers ne nous sembleraient pas aujourd'hui corrects : ce sont ceux dont la mesure n'est déterminée que par le rhythme lui-même et non d'après les règles grammaticales qui ont pu prévaloir plus tard. Ainsi, qu'il y ait une suppression de voyelle comme dans le quatrième vers, ou un hiatus comme dans le cinquième, ou un *e* muet comptant pour syllabe après une voyelle comme dans le dernier; ce sont là des fautes blâmées par la grammaire et qui détruisent le mètre réglé par la prosodie; cela ne fait rien du tout au mètre qu'on pourrait nommer *naturel*, lequel n'est déterminé que par la sensation pure et simple, sans aucune acception de ce qui est ou peut être décidé par les grammairiens[1].

Nous pouvons donc appeler *vers rhythmiques* ou *vers naturels*, comme étant soumis au rhythme seulement ou inspirés par la nature seule, des vers comme ceux que nous venons de voir, où le mètre qui les régit, si l'on peut lui donner ce nom, ne dépend que de la sensation et non des règles abstraites de la prosodie.

Je n'ai pas besoin de dire que chez toutes les nations primitives ou qui se sont fait à elles-mêmes un système de versification indigène, la poésie a commencé par là; que les Grecs avant l'invention de l'hexamètre n'avaient pas autre chose[2];

1. Ci-dessus, *Éclaircissement* I, p. 144, 145.
2. Plutarque, parlant dans son *De Musica* (t. X, p. 652, Reiske) des anciens

que les Romains ont eu leurs vers saturniens[1]; que nous-mêmes nous avons eu, nous avons encore nos vers irréguliers[2], *vers rustiques*, *vers poissards* ou *de carrefour*[3]; et que peu à peu, les règles étant devenues plus sévères, ce qu'on nomme la *métrique* est devenu plus compliqué, le mètre plus exigeant et le vers plus difficile.

Je dois, à ce propos, puisqu'il s'agit de ce qui fait le vers et que nous aurons à appliquer cette définition aux vers anciens et à leur prononciation, rappeler et combattre une opinion exprimée par Mablin dans son *Mémoire sur la question pourquoi l'on ne peut pas faire de vers français sans rime* (p. 7). Ce savant professeur écrit « que le système métrique des Grecs et des Romains a pour unique base la quantité prosodique; que l'accent est un élément qui y est tout à fait étranger. » — Nous verrons dans quelques-uns des éclaircissements suivants, et l'on peut dès à présent se convaincre dans nos *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, (p. 253 à 269) et dans notre *Examen du Traité de saint Augustin, De Musica* (ci-d., p. 50, 67, 74), que Mablin se trompe maté-

aèdes grecs, de ceux qui avaient précédé Homère, dit que leur langage n'était pas une prose sans liaison, quoiqu'elle n'eût pas un mètre déterminé; mais que comme Stésichore et les anciens lyriques, ils y ajoutaient une certaine cadence. Οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν, καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσαν· ἀλλὰ καθάπερ Στησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν, οἱ ποιοῦντες ἔπη, τούτοις μέλη περιετίθεσαν. Sur ce qu'étaient ces μέλη, voyez l'*Éclaircissement* XXII, au mot Μέλος. Quant à la prose liée, *prosa vincta*, comme dit Cicéron (ci-d., p. 35, note), c'est la prose rhythmée du discours oratoire; et cela confirme entièrement ce que j'ai dit dans mes *Thèses de grammaire*, n° XI, p. 228 et 232, que le périodes ont certainement précédé les vers réguliers dans l'ordre des temps, quoiqu'elles aient été remarquées bien plus tard.

1. *Thèses de grammaire*, n° XI, p. 231, 232.

2. On trouve ces vers quand on veut se donner la peine de les chercher, en s'adressant aux hommes sans instruction qui ont cru pouvoir rimer quelque pensée. Voyez nos *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, n° IX, p. 310, 311.

3. Voyez dans le même ouvrage le n° IX, p. 309, 310, 311.

riellement à ce sujet ; que l'accent a été signalé par les grammairiens et les métriciens comme jouant un rôle dans la versification ancienne, en tant qu'elle était prononcée.

Sans discuter ici cette question, et pour nous en tenir à l'assertion de Mablin, ne s'agit-il que des règles formulées pour la composition des vers ? il a parfaitement raison. Les métriciens ne parlent pas de l'accent, et l'on n'a pas à s'en embarrasser quand on fait des vers grecs ou latins.

Mais l'harmonie de ces vers était-elle indépendante de cette accentuation, comme nous verrons dans notre X^e^ éclaircissement, que M. Vincent le soutient ? En d'autres termes, la suite ordonnée des longues et des brèves, si les mots d'un vers eussent été prononcés toujours d'un ton égal, nous eût-elle apporté le sentiment de l'harmonie versifique ? Mablin paraît le croire, et c'est là une opinion inexplicable chez un Italien de naissance, qui analysait assez bien ses sensations.

Il dit un peu plus loin (p. 37) que « les pieds se composaient chez les anciens, d'un mélange réglé de longues et de brèves, sans qu'aucun autre élément concourût à leur formation. » — C'est la suite de la même erreur, mais elle est exprimée en termes positivement contraires aux témoignages des anciens eux-mêmes. Il fallait dans le pied, outre les longues et les brèves, qu'une syllabe fût accentuée, et que les autres ne le fussent pas[1]. Mablin a pris ici le silence de quelques métriciens sur une qualité de leurs vers qu'ils n'avaient pas nettement distinguée, pour une preuve que cette qualité n'y existait pas. C'est comme si, chez nous, on disait que l'accent n'entre pour rien dans nos vers parce que nos traités de versification le plus souvent n'en parlent pas.

Le même savant met à la page 51, sur le même sujet, une

1. *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, n°s VII et VIII, et ci-dessus, p. 50.

note bien curieuse dont voici le passage le plus important : « M. Scoppa prétend que les vers anciens n'avaient et ne pouvaient avoir d'autre mélodie que celle qui est, comme celle des vers modernes, produite par les accents. Cette opinion, que M. Scoppa appuie par toutes les raisons que son étonnante sagacité lui fournit, paraît si naturelle, et elle répandrait un si grand jour sur la versification des anciens, que, malgré le témoignage formel des grammairiens grecs et romains, elle devrait l'emporter sur l'opinion contraire, si la distribution des accents dans les vers grecs qui est évidemment la plus irrégulière possible, ne formait une difficulté extrêmement difficile à résoudre. »

Laissons de côté le témoignage formel des grammairiens anciens sur lequel Mablin se trompe complétement, et venons tout de suite à son objection, que nous verrons facilement n'avoir aucune valeur.

Il est de l'essence de l'accent de constituer un rhythme sensible, sans que l'égalité des distances soit observée scrupuleusement ; et l'oreille admet sans difficulté comme vers, des prolations rhythmées d'une manière non pas égale, mais à peu près égale.

Prenons pour exemple ces mots si connus d'Adrien mourant, sur son âme et ce qu'elle doit devenir ; et prononçons-les comme le faisaient les Latins, en appuyant sur les syllabes accentuées :

Animula vágula, blándula,
Hóspes comésque córporis,
Quaé nunc abíbis in lóca,
Pallídula, rígida, núdula ?
Nec ut sóles, dábis jócos.

Il est impossible de ne pas reconnaître ici des vers, et cependant, de quelque façon qu'on les examine on ne trouve pas cette rigoureuse symétrie que quelques-uns croient à tort

être nécessaire. A ne compter que les syllabes, le premier vers en a dix, les deux suivants huit, le quatrième dix, le cinquième huit. Les syllabes accentuées sont dans le premier deux, cinq, huit ; dans le second un, quatre, six ; dans le troisième un, quatre, sept ; dans le quatrième deux, cinq, huit ; dans le dernier trois, cinq, sept.

Comptons-nous les temps ou plutôt les sémions, c'est-à-dire les temps évalués en brèves ? Nous en trouvons onze dans le premier et le quatrième, et douze dans les trois autres ; mais les accents tombent successivement sur les sémions que voici : dans le premier vers, deux, cinq, neuf ; dans le second, un, six, neuf ; dans le troisième, un, six, onze ; dans le quatrième, trois, six, neuf ; dans le cinquième, quatre, sept, dix.

Ce qu'il y a de plus régulier ici, c'est donc le nombre des accents, puisqu'il y en a trois dans chaque vers : mais cette régularité n'est pas nécessaire non plus ; puisque dans d'autres vers du même Adrien en réponse à une épigramme de Florus, les deuxième et troisième n'ont que deux accents, quand le premier et le quatrième en ont trois.

Ego nólo Flórus ésse,
Ambuláre per tabérnas,
Latitáre per popínas
Cúlices páti rotúndos

Cette irrégularité, du reste, n'est pas particulière aux langues anciennes ; nous la trouvons et dans nos propres vers et particulièrement dans les vers italiens qui ont, pour la prononciation des mots, tant d'analogie avec les vers latins.

Biagioli cherchant à déterminer, dans son *Traité de la poésie italienne* (c'est-à-dire de la *versification*, car il n'y est pas du tout question de poëmes), les différentes places des accents dans le vers héroïque italien (l'hendécasyllabe), ne trouve pas moins de soixante-quatorze combinaisons, sur les-

quelles onze ont trois accents, quarante et une en ont quatre, et les vingt-deux dernières en ont cinq. L'irrégularité de la position des accents dans les vers grecs ne dépasse ou même n'atteint pas celle-là ; et ainsi la prétendue objection de Mablin n'empêche pas plus la réalité des vers grecs, qu'elle ne détruit les vers italiens.

Chez nous même, où le système de versification est si rigoureux, il serait facile de citer des vers rimés ou sans rime où les accents ne tombent pas régulièrement, et que cependant tout le monde reconnaît pour des vers. Dans l'*Amphitryon* de Molière (acte I, sc. 1), Sosie dit, par exemple, en parlant des grands :

Jour et nuit, grêle, vent, péril, chaleur, froidure,
Dès qu'ils parlent il faut voler.
Vingt ans d'assidu service
N'en obtiennent rien pour nous.

De ces vers qui, on le voit, n'ont pas de rime, le premier a douze syllabes, le second en a huit, les deux autres en ont sept ; le premier a six accents, les trois autres en ont chacun deux : les syllabes accentuées sont dans le second la troisième et la huitième ; dans le suivant, la seconde et la septième ; dans le dernier, la troisième et la septième.

La conclusion à tirer de là, c'est : 1° que ce qui constitue le vers, c'est véritablement une certaine symétrie dans le rhythme, dont l'oreille soit assez frappée pour le distinguer du discours ordinaire ; 2° que cette symétrie ne suppose pas du tout une égalité mathématique ; qu'elle admet au contraire des différences considérables ; 3° qu'elle devient de plus en plus rigoureuse, à mesure que les systèmes de versification se succèdent et se perfectionnent, comme nous le voyons par les vers grecs comparés aux vers latins et surtout aux vers français ; 4° qu'enfin nous pouvons apprécier l'harmonie des vers des Grecs et des Latins en appuyant comme ils le fai-

saient eux-mêmes sur les syllabes accentuées, et remarquant que dans les vers de même mesure, les accents sont à très-peu près en même nombre.

III. P. 31. Sur ces mots : « C'était là le point précis de la question. »

M. Vincent mis en demeure de s'expliquer sur une petite phrase latine dont il paraît avoir forcé la signification, aurait dû aborder franchement la difficulté, discuter le passage dont il s'agit, et expliquer enfin son explication, puisque c'est là-dessus qu'on l'attaque. Or, je ne sache pas qu'il ait rien publié à ce sujet; il s'est borné à répéter son assertion dans un appendice au *Traité des lois* de Pléthon, publié par M. Alexandre, en 1858. C'est aux pages 457 et 458 qu'on la trouve en termes plus affirmatifs que jamais. Comme cette question est toujours importante, je transcris ici son texte entier, et j'en discuterai successivement toutes les parties. « Quelques auteurs, dit-il, confondant l'*arsis* ou élévation du pied avec l'*arsis* ou élévation de la voix, se sont fait illusion, à ce que je pense, et ont à tort considéré l'arsis du rhythme musical comme le *temps fort*. Je pense tout le contraire, m'appuyant sur ces paroles de Marius Victorinus (p. 2482) : ***Est arsis sublatio pedis sine sono, thesis positio pedis cum sono.*** Or le temps fort étant nécessairement celui sur lequel on appuie, il est évidemment impossible, à moins de s'inscrire en faux contre la définition de Marius Victorinus, de méconnaître le temps fort dans la *thesis* ou *positio pedis cum sono*, et le temps faible dans l'*arsis* ou *sublatio pedis sine sono*. »

Revenons sur tous ces points. Nous serons bien étonnés peut-être de ce que nous allons y trouver. Dans tous les cas, cet examen ne sera pas inutile s'il montre à quel degré l'on s'égare quand on passe aussi légèrement sur une difficulté.

1° M. Vincent s'appuie sur ces paroles de Marius Victo-

rinus; mais ces paroles ne le soutiennent pas du tout. L'*arsis* est le soulèvement du pied sans le son, bien entendu sans le son du pied, puisqu'il ne frappe pas; la *thésis* est la position du pied avec son ou bruit, puisqu'il pose à terre. La même chose avait lieu quand on divisait le pied prosodique avec la main. Soit un mot comme *Amaryllida*; l'arsis *amaryl* se marquait par l'écartement des mains *sine sono*; et la thésis *lida* par le *plausus* ou le rapprochement des mains *cum sono*. Il n'y a rien à en conclure pour l'intensité de la voix[1].

2° « Le temps fort est évidemment celui sur lequel on appuie. » — On appuie quoi, s'il vous plaît? Celui sur lequel on appuie en parlant? Oui, vous avez raison : mais pour celui où on appuie le pied ou le doigt, non assurément. Appuyer, en ce sens, n'est qu'une affaire d'habitude; on peut très-facilement lever les temps forts et frapper les temps faibles dans un air quel qu'il soit; et c'est une erreur inexcusable de s'imaginer que l'appui de la voix et celui du pied marchent nécessairement ensemble.

3° « Il est impossible, à moins de s'inscrire en faux contre

1. Rappelons ici, et pour clore le débat, le mot déjà cité de saint Augustin (p. 62), où, pour répondre à une objection qu'il se fait à lui-même, il propose de diviser en deux par le *plausus* la syllabe longue de l'amphibraque. « Potest simili ratione media quoque pedis ejus syllaba, quæ longa est, plausu dividi, ut.... bina tempora levatio positioque sibi vindicent. » Soit l'amphibraque *avena*; personne n'ignore que le temps fort est sur *ve* ou que l'arsis est *ave*. Saint Augustin propose de diviser *ve* en ses deux temps : alors c'est le premier temps qui va recevoir l'intensité de son marqué par l'accent; le reste de la syllabe, dès qu'on l'en sépare, devient immédiatement faible : c'est-à-dire que tout ce qui vient après le *plausus* (c'est bien la *positio pedis cum sono*) représentera la partie faible soit du mot soit du pied prosodique, tandis que la *levatio* selon saint Augustin ou selon M. Victorinus, la *sublatio pedis sine sono* comprendra la partie forte de la syllabe accentuée, plus la brève qui la précède. Le *plausus* d'une part ou le *cum sono* de l'autre, n'était qu'un signe adopté pour indiquer où commençait la seconde partie d'un pied. On n'en pouvait rien conclure pour la force ou la faiblesse de la syllabe, laquelle était déterminée par les règles de l'accentuation grecque ou latine.

la définition de Marius Victorinus, de méconnaître le temps fort dans la thésis et le temps faible dans l'arsis. » — Pardon; on peut très-bien, même dans cette manière de voir, admettre cette définition; il suffit de l'entendre dans son vrai sens. C'était justement ce que j'exprimais dans le passage auquel se rapporte cet éclaircissement; et il est au moins singulier que M. Vincent, averti que sa traduction était aussi douteuse, persiste à raisonner d'après elle comme si elle était admise sans contestation.

4° « *Positio pedis CUM SONO, sublatio pedis SINE SONO.* » — Ces mots *cum sono, sine sono* écrits en capitales indiquent bien que c'est sur eux que porte le fort du raisonnement de M. Vincent : *avec ou sans bruit*, c'est de là, selon lui, que tout dépend. Soit; mais de quel bruit s'agit-il ? Nous revenons à la question déjà traitée au paragraphe précédent. Si c'est comme l'indique la phrase elle-même, le son ou le choc du pied, cela ne fait rien du tout à l'intensité ou à l'affaiblissement du son de la voix dans le discours ou dans le chant. Pour qu'il y ait quelque différence en ce point, il faut que *cum* ou *sine sono* se rapportent à la voix ou au souffle des instruments; c'est-à-dire qu'il faut, pour arriver au sens donné par M. Vincent, supposer *cum sono vocis, sine sono vocis.* C'est assurément une ellipse extraordinaire, et on peut dire, inouïe : avec elle, du moins, la phrase offrira le sens supposé ici; sans elle, le raisonnement n'a aucune raison. Je n'avais donc pas tort de dire que M. Vincent *paraissait entendre* cette phrase comme s'il y avait *cum sono vocis, sine sono vocis;* et son accusation (ci-d., p. 31) d'avoir *insinué traîtreusement ce mot*, est une nouvelle preuve qu'il n'aperçoit pas nettement la liaison des idées entre elles.

5° Quoi qu'il en soit, il est bien singulier que M. Vincent veuille trancher une question si subtile et si grave avec une seule phrase, et encore une phrase obscure d'un grammairien qui n'a pas lui-même une réputation de premier

ordre. Que la phrase soit obscure, cela n'est pas douteux, puisque nous en donnons, M. Vincent et moi, des traductions opposées. On ne doutera pas d'ailleurs que les mots *cum sono*, *sine sono*, si singulièrement placés après *positio* ou *sublatio pedis*, ne forment une construction fort extraordinaire en latin et n'appellent le doute chez les lecteurs judicieux. Qu'est-ce d'ailleurs que Marius Victorinus auprès de Térentien et surtout de Priscien, qui a toujours passé pour le plus fort et le plus complet des grammairiens latins? Tous les deux et d'autres encore donnent la définition de l'arsis et de la thésis, non pas dans des phrases louches ou mal construites, mais avec une clarté parfaite; et, pour plus de précision, ils l'appliquent à des exemples nombreux, sur lesquels nous ne pouvons avoir aucun doute, et qui tous sont absolument contraires à la théorie de M. Vincent (ci-d., p. 51).

6° Il y a plus; et ici malheureusement nous retrouvons la méthode ordinaire de cet érudit, qui ne sait pas lire un passage entier de manière à en comprendre exactement le sens (ci-d., p. 120). Il saisit une ligne, un mot au hasard, construit là-dessus une hypothèse dont il ne démordra plus et ne voit ou ne veut voir rien de tout le reste. Le même Marius Victorinus, dans la même page, immédiatement après, et dans une phrase dont le sens au moins n'est ni louche ni obscur, définit l'arsis comme le temps fort et la thésis comme le temps faible. « De plus, dit-il, l'arsis est à la fois une augmentation du temps, du son et de la voix; la thésis est, au contraire, l'abaissement et en quelque façon le resserrement des syllabes : *Item arsis est elatio temporis, soni, vocis; thesis depositio et quædam contractio syllabarum.* Est-ce clair? Si le sens donné par M. Vincent était véritable, Marius Victorinus aurait dit sur la même chose *oui* et *non* au même instant; et il ne vient pas en tête au critique d'opposer les deux assertions, de les examiner, de les expliquer, de se déterminer enfin d'après le dire des autres grammairiens! La vérité est

qu'il n'y a aucune contradiction entre les deux phrases de Marius Victorinus, quand on leur donne leur juste sens; et qu'elles ne deviennent incompatibles que grâce au contre-sens que l'on fait dans la traduction de l'une d'elles.

7° Ce n'est pas tout. Après ces définitions générales, l'auteur latin passe aux applications qui tiennent chez lui plus d'une page (p. 2483) : il montre où est l'arsis, où est la thésis dans le pyrrhique, le spondée, le trochée, l'ïambe, le dactyle, l'anapeste, les bacchius, les crétiques, les antibacchius, les molosses, les péons, les épitrites, les ioniques, etc.; et là se voit clairement cette vérité que j'ai exposée dans ma *Thèse sur l'arsis et la thésis* (p. 256 et s.), que ces deux mots ont été pris dans deux sens. Le premier sens a été celui d'une simple division dans les syllabes d'un pied. Le temps fort ou le temps faible n'y sont pour rien du tout; et c'est pourquoi il dit sans cesse que l'arsis est à une syllabe, la thésis est à l'autre, et non pas à la première ou à la seconde. *In pyrrichio tollitur altera brevis, altera ponitur; in spondæo quoque vicissim longa tollitur ac ponitur syllaba.* L'arsis et la thésis ne sont ici et dans les exemples suivants qu'une division selon les rapports précédemment expliqués d'un à un, ou d'un à deux, ou de deux à trois, ou de trois à quatre (ci-d., p. 46). La force ou la faiblesse du son n'y apparaissent pas, mais seulement le bruit ou le silence du pied ou de la main. Cela est si vrai qu'un peu plus loin, en parlant du crétique ou amphimacre, on prend pour arsis une longue et une brève, et pour thésis la longue qui reste; ou pour thésis la longue et la brève, pour arsis la dernière longue. *In cretico nunc sublatio longam et brevem, occupat, positio longam; vel contra positio longam et brevem, sublatio unam longam, prout syllaba se obtulerit id fiet.* Cet exemple ne laisse aucun doute, puisqu'en latin, dans un crétique comme *Tityro*, le temps fort étant invariablement sur la première longue *ti*, si Marius Victorinus avait attaché à l'arsis ou à la thésis l'idée de force ou de faiblesse du son, il

n'aurait pas laissé au lecteur la liberté de placer l'une ou l'autre au commencement ou à la fin du mot. Il est donc clair qu'il prend ici cette division du pied, dans le sens primitif, et par rapport aux valeurs abstraites des longues et des brèves, sans les syllabes prononcées. Mais quand on venait à prendre les syllabes réelles des mots latins pour exemple des divers pieds, alors la syllabe accentuée terminait nécessairement l'arsis, comme le disent Térentien et Priscien. Alors il y avait vraiment un temps fort et un temps faible, et le temps fort marqué par l'accent se trouvant dans l'arsis, y faisait reconnaître cette augmentation du temps, du son, de la voix, *elatio temporis, soni, vocis,* tandis que la thésis, qui ne contenait que les syllabes sans accent, était un abaissement et en quelque sorte un resserrement des syllabes, *depositio et quædam contractio syllabarum.*

IV. P. 45. Sur ces mots : « Le rhythme se dit des corps qui se meuvent.... » et p. 46 sur ceux-ci : « Le rhythme se divise dans le mouvement tantôt par les figures, tantôt par ce qui les termine et qu'on nomme des signes. »

Ces détails se rapportent évidemment à la danse telle que les anciens la comprenaient : ils ne rentrent donc pas directement dans mon sujet, et je pourrais les laisser absolument de côté : mais rien n'est inutile pour qui veut arriver à la connaissance d'une vérité oubliée; et il suffit que le rhythme nous soit signalé comme se trouvant à la fois dans les vers dans le chant et dans la danse, pour que nous devions chercher à nous faire une idée nette de ce qu'il était, non-seulement dans les deux premiers arts, mais aussi dans le troisième.

Qu'est-ce donc que la danse ? et surtout qu'était-elle chez les anciens ? car ici comme partout il n'y a rien de si trompeur que les mots, quand on suppose qu'ils ont eu de tout temps le sens qu'ils ont aujourd'hui.

La danse, selon l'Académie, est un mouvement du corps qui se fait en cadence, à pas mesurés et ordinairement au son des instruments ou de la voix. — Cette définition est évidemment mauvaise en ce qu'elle ne dit rien sur la nature du défini ; et la preuve, c'est qu'elle s'applique littéralement à une troupe marchant au son du tambour ou de la musique militaire. Les mouvements du corps se font en cadence et à pas mesurés ; cependant nos soldats dansent-ils en marchant ?

La première idée à faire entrer dans la définition de la danse, c'est celle d'une *saltation*. Je suis forcé d'employer ce terme technique pour éviter celui de *sauterie*, qui nous donnerait bientôt un faux sens. La saltation comprend le saut, sans doute, mais aussi, selon le besoin, la course et la marche.

Toute saltation n'est pas une danse. Sauter plusieurs fois pour un but précis et déterminé, comme le chien qui veut atteindre un gant qu'on lui présente ; sauter même à intervalles égaux, comme le font les enfants dans le jeu de la corde, tout cela n'est pas danser. La danse est une saltation réglée artistement, et pour le plaisir des yeux.

C'est ce règlement artiel qui proprement la constitue, qui détermine son état ou sa valeur, et qui peut seul nous donner une idée nette de la chose aux diverses époques où on la considère [1]. Quelques mots montreront d'ailleurs combien la matière est embrouillée, ou combien de choses différentes

1. Le lecteur remarquera avec quel soin je tâche de donner des idées précises. Les auteurs qui ont traité de la danse ne paraissent souvent pas comprendre de quoi ils parlent. Aussi voyez à quoi ils arrivent. L'abbé Dubos est persuadé que la danse et la musique des anciens ne ressemblaient en rien aux nôtres. Cahuzac pense que c'était absolument la même chose au fond ; que seulement elles étaient beaucoup plus parfaites, et les artistes qui les exécutaient beaucoup plus habiles. Rêveries des deux parts sans doute, et contradiction absolue dans laquelle ces auteurs ne seraient pas tombés s'ils avaient su exactement de quoi ils parlaient.

on est exposé à confondre sous le seul nom de *danse*. Il y a en effet, outre la danse proprement dite, que nous étudierons tout à l'heure, la danse avec tours d'adresse, tours de force et sauts périlleux[1], ce qui est proprement la voltige; la danse et les exercices divers sur la corde molle ou la corde roide, et sur les chevaux, c'est-à-dire la voltige à cheval ou sur la corde; la danse avec des gestes imitatifs, ou moqueurs, ou lascifs; enfin la danse théâtrale et d'expression, ou la pantomime, qui se rapproche en plusieurs points de la danse d'imitation. Tout cela n'est pas proprement la danse, mais s'y joint fort souvent et en prend le nom; si bien que dès qu'on oublie de distinguer ces divers sens du même mot, on ne comprend plus ni les auteurs anciens, ni souvent soi-même[2].

Nous en avons la preuve dans le traité de Lucien, *De saltatione*, où, malgré tout son esprit et sa raison, l'auteur se perd dans une confusion perpétuelle de ces divers éléments. Il regarde comme la première danse celle des Curètes et des Corybantes qui sautaient armés, en frappant les boucliers de leurs épées (n° 8) pour empêcher Saturne d'entendre les vagissements de Jupiter et dérober ainsi ce dieu enfant à la voracité de son père. Il cite aussi les Crétois, qui s'exerçaient à la danse pour devenir d'habiles combattants, et remarque qu'Homère a donné à Mérion l'épithète de *danseur*, parce qu'il évitait avec adresse et agilité les traits lancés ou les coups portés par ses ennemis.

Puis vient (n° 9) la pyrrhique inventée par Néoptolème, au-

1. Dans le *Banquet* de Xénophon (ch. II, n° 11) une danseuse fait des culbutes dans un cercle armé de pointes de fer, de manière à effrayer les spectateurs.

2. Cette remarque a été faite très-justement par l'abbé Dubos, qui dit dans ses *Réflexions sur la poésie et la peinture*, part. III, sect. II, p. 229 : « Notre danse n'est qu'une des espèces de l'art que les Grecs appelaient ὄρχησις et les Romains *saltatio*. Mais comme les traducteurs français rendent ces deux mots par celui de *danse*, cette équivoque a donné lieu à bien des idées fausses. »

trement nommé *Pyrrhus*, fils d'Achille, et (n° 10) la caryatique inventée par Castor et Pollux, que l'on dansait à Lacédémone ; et d'autres encore (n° 12) qui n'étaient certainement que des évolutions militaires.

Après cela viennent les danses des initiations (n° 15), inventées par Orphée et par Musée, *les meilleurs danseurs de leur temps*, τῶν τότε ἀρίστων ὀρχηστῶν, et (n° 17) la danse astronomique des Indiens [1], qui se tournent le matin vers l'Orient, et saluent le soleil par leur danse, *imitant silencieusement celle de cet astre :* σχηματίζοντες ἑαυτοὺς σιωπῇ, καὶ μιμούμενοι τὴν χορείαν τοῦ θεοῦ, et celle des Éthiopiens (n° 18) qui ne tiraient pas une flèche contre leurs ennemis, *sans avoir dansé auparavant :* καὶ οὐκ ἂν ἀφεῖη τὸ βέλος.... εἰ μὴ πρότερον ὀρχήσαιτο.

Tout cela pour nous, il faut l'avouer, n'a pas le moindre bon sens [2]. Il est clair que par le mot *danse*, comme par le mot *musique*, les anciens entendaient une foule de choses différentes, qu'il nous serait impossible de réunir aujourd'hui sous un nom commun [3].

Il en est de même de la danse dont parle Hérodote dans son sixième livre (ch. CXXIX). Clisthène, tyran de Sicyone, avait réuni dans un banquet tous les prétendants à la main de sa fille. Hippoclide d'Athènes, le plus aimable de tous, voulut donner une idée de son savoir-faire et de ses grâces. Après avoir dansé l'emmélie, il se fit apporter une table, où, se tenant

1. Sur les inconvénients et la sottise de la prétendue danse astronomique, voyez la XXIIe lettre de Noverre, p. 310 et 311.

2. C'est pourtant là ce que Cahuzac non-seulement cite, mais traduit longuement liv. III, ch. IV de son *Traité historique de la danse*, avec une confiance et une admiration aussi ridicules l'une que l'autre.

3. Bonnet dit à ce propos dans son *Histoire générale de la danse*, (1723), p. 8 : « Nous voyons par là que les anciens ont porté la danse bien plus loin que nous, puisque le culte de la religion, la connaissance de l'astronomie, les préceptes pour les mœurs et pour l'art de la guerre étaient ses premiers emplois. » Les lecteurs sensés concluront certainement du mélange et de la confusion de tant de choses différentes, qu'aucune d'elles n'était ni bien avancée ni même bien nette pour les anciens.

sur la tête, il gesticula des jambes comme on fait ordinairement des mains : τὴν κεφαλὴν ἐρείσας ἐπὶ τὴν τράπεζαν τοῖσι σκέλεσι ἐχειρονόμησε. Clisthène, indigné d'une danse si peu décente, lui cria : « O fils de Tisandre, tu viens de *dé-danser* ton mariage : ὦ παῖ Τισάνδρου, ἀπωρχήσαο γε μὴν τὸν γάμον. » Et Hippoclide lui répondit : « Cela m'est parfaitement égal. » — Je dirai comme lui que je m'en moque bien aussi ; la seule chose qui m'intéresse là dedans, c'est le sens singulier donné aux mots *danse* et *danser*, qui justifient aussi bien que les précédents, cette boutade de Noverre, dans sa septième lettre (p. 108) : « En voilà plus qu'il n'en faut sur l'abus des mots ; je quitte cette tour de Babel.... » Il avait dit au commencement de la lettre précédente (p. 91) : « Ce que les auteurs de l'antiquité et les traducteurs infidèles ont écrit sur la déclamation, les masques, le costume, la musique et la pantomime des Grecs et des Romains, est rempli de contradictions, d'éloges exagérés et de réflexions impertinentes. Je vous avoue que ma foi n'est pas assez fervente pour croire à tous les prétendus miracles qu'ils décrivent[1]. »

Ces contradictions, ces impertinences viennent de la confusion, sous une seule dénomination, de plusieurs arts très-différents, qui n'ont de commun, pour ainsi dire, que les mouvements du corps ; et pour lesquels le mot même de *saltation* ne serait pas encore assez étendu, puisque Juvénal, dans sa cinquième satire (v. 120), nous donne un valet habile à découper un lièvre ou un poulet comme dansant très-bien du couteau :

> Saltantem spectes, et chironomonta volanti
> Cultello, donec peragat dictata magistri
> Omnia ; nec minimo sane discrimine refert,
> Quo gestu lepores, et quo gallina secetur !

1. Dans la lettre III du tome II, Noverre s'accuse d'avoir chez les anciens confondu la pantomime avec la danse ; et il revient sur ce que la danse proprement dite n'existait pas chez eux ; que leurs chœurs n'étaient que des marches et des contre-marches.

Et de même, Apulée décrivant dans son *Ane d'or* (liv. X, à la fin) le ballet du *Jugement de Pâris*, dit que Vénus semblait quelquefois ne danser que des yeux. *Venus cœpit incedere.... et nonnunquam saltare solis oculis.*

Si nous voulons voir clair dans cette perpétuelle logomachie, il faut évidemment détacher des saltations admises par les anciens, l'habileté à combattre ou à éviter les coups; les gambades de la voltige à pied ou sur la tête, à cheval et sur la corde lâche ou tendue; tout ce qui appartient aux arts particuliers de l'équilibriste, du prestidigitateur, du gesticulateur, de l'imitateur et du pantomime[1]. Après avoir retranché tout cela, il nous reste pour constituer l'idée propre de la danse, celle d'une saltation dont on a réglé artistement les *pas*, les *gestes*, les *figures* et la *cadence*. Ce sont là les quatre éléments essentiels de l'art qui nous occupe : et tant que nous ne nous ferons pas de chacun d'eux une idée nette, nous n'aurons non plus aucune idée précise de l'art[2].

Pas.—On appelle *pas* tout mouvement par lequel on va d'un lieu à un autre. Quoique les pas différents que l'on peut faire en dansant soit infinis en nombre, les maîtres du seizième siècle les avaient réduits à cinq principaux, sous les noms de

1. N'est-il pas étonnant qu'aucun de ceux qui ont écrit sur la danse n'ait songé à cette distinction? Ils se sont copiés les uns les autres, sans s'occuper de ce qui fait l'essence de la danse. Meursius a commencé. Il a recueilli tous les passages anciens où se trouvaient les mots que nous traduisons par *danse*. Bonnet a suivi Meursius; Dubos, au moins, a discuté les questions; et, sans se rendre bien compte de ce qu'était notre danse, il a conclu que celle des anciens n'y ressemblait guère. Cahuzac a copié Bonnet; Noverre a pris à Cahuzac l'histoire de son art; il a emprunté à Dubos l'esprit de libre examen qui lui a fait rejeter les bourdes de Bonnet et de Cahuzac sur la perfection de la danse antique. L'*Encyclopédie*, dans le volume des *Arts académiques*, a copié Cahuzac et Noverre. Compan, dans son *Dictionnaire de la danse* (1787), n'a presque pas fait autre chose. M. Baron (1824) et M. Fertiault (1854) ont copié l'*Encyclopédie* ou ceux que l'*Encyclopédie* avait copiés, toujours sans faire la distinction que nous indiquons ici.

2. M. Blasis, dans son *Traité de la danse*, se plaint que ceux qui ont écrit sur ce sujet ne soient que des écrivains et non des danseurs. M. Baron rapporte cette critique qui frappe sur lui-même (p. 160), et n'y répond qu'en

pas droit, *pas ouvert*, *pas rond*, *pas tortillé* et *pas battu*[1]; mais ils n'ont été parfaitement définis qu'au milieu du dix-septième siècle, lorsque Beauchamp, qui était le maître des ballets à l'Académie royale de musique et ne quitta le théâtre qu'à la mort de Lulli en 1687, eut inventé et réglé les cinq positions qui doivent elles-mêmes terminer tous les pas[2]. Avant lui on les connaissait donc grossièrement, ainsi que les modifications qu'y apportaient les mouvements désignés sous les noms de *pliés*, *élevés*, *sautés*, *tombés*, *glissés*, *tournés*[3]; mais rien n'en arrêtait la terminaison, rien n'en assurait la juste proportion; et l'art manquait en ce point d'une base solide que Beauchamp lui a donnée.

Outre ces pas qu'on peut appeler *simples* ou *généraux* parce qu'ils ne se décomposent point et s'appliquent partout, il y en a de *composés* et qui sont particuliers à certaines danses. Tout le monde connaît aujourd'hui le pas de la polka, celui de la mazurka, celui de la valse, etc. Pour en citer un plus savant et spécial à une danse vraiment classique, le pas de menuet, si célèbre chez nos pères, comprenait deux demi-coupés suivis de deux pas marchés. Le demi-coupé lui-même consistait à porter en avant le pied qui était derrière, ou réciproquement, en pliant les genoux et se relevant aussitôt. Chaque demi-coupé exigeait deux temps; chaque pas marché en prenait un; et ainsi le pas du menuet occupait six temps, ou deux mesures de la musique qui guidait cette danse[4]. On peut juger par là combien l'art de former les pas s'est déve-

reprochant à M. Blasis une erreur de date. Cet argument *ad hominem* peut être habile, mais il ne répond pas à l'objection. Je dirai, pour moi, que s'il n'est pas nécessaire d'être danseur pour parler de la danse, au moins faut-il l'aimer, l'avoir étudiée et la connaître assez pour dire avec certitude et précision en quoi elle consiste et ce qu'elle comprend.

1. Feuillet, *Chorégraphie*, p. 9.
2. Rameau, *le Maître à danser*, in-8°; 1725. Part. I, ch. III.
3. Feuillet, ouvr. cité, p. 2.
4. Rameau, *le Maître à danser*. Part. I, ch. XX et XXI.

loppé chez nous et a gagné en précision depuis la fin du quinzième siècle, c'est-à-dire depuis cette époque que le goût des arts et des plaisirs répandu partout, a fait nommer la *Renaissance*.

Il ne semble pas, quant aux anciens, qu'ils aient jamais ni distingué ni nommé les pas de danse[1]. Le nom de *motus*, qu'ils y appliquaient, est tellement vague et général qu'il ne signifie pas plus les mouvements des pieds que ceux des bras ou du corps entier. Nous ne pouvons douter toutefois que quelques pas n'aient été faits par eux, puisque nous avons des statues, des médailles ou des peintures antiques où le personnage est représenté dansant à notre façon, avec un pied en l'air[2].

Quelques poëtes, d'ailleurs, ont laissé des détails qui, bien que vagues, signifient des pas de danse. *Pulsare tellurem*, d'Horace, *ter pede læta ferire gramina* de Calpurnius, *miscens denique plantas* de Reposianus, représentent assurément certains pas que nous ne saurions déterminer, mais que les contemporains devaient reconnaître.

Le même Reposianus dit aussi :

> Nunc alterna movens suspenso pollice crura,
> Molliter inflexo subnitens poplite sidit.

« Alors se tenant sur la pointe du pied et mouvant les jambes l'une après l'autre, il s'arrête sur le jarret mollement infléchi. » On ne saurait, je crois, méconnaître ici des *jetés* alternatifs accompagnés ou suivis de *pliés*.

1. Voyez dans le mémoire de de L'Aulnaie sur *la Saltation théâtrale*, note 175, dix-huit mots relatifs à ce sujet, qui malheureusement ne sont pas tous latins et dont aucun ne détermine ce que nous appellerions un *pas*.

2. Voyez dans ce même ouvrage la représentation de quelques figures antiques.—Cahuzac croit, d'après cela, que les pas de danse des anciens étaient les mêmes que les nôtres. Il se trompe évidemment, une peinture ne représente qu'un instant du pas, et non le pas entier.

De plus, les anciens avaient des écoles de saltation ou *ludi saltatorii* où il n'est pas douteux qu'on leur enseignait quelques pas déterminés d'une certaine façon.

Mais enfin l'exercice de la danse n'était pas, comme chez nous, réduit en une doctrine exactement circonscrite et complète ; chaque chose n'y avait pas son nom, sa définition et sa règle ; et l'art se composait d'un petit nombre de mouvements acceptés, si l'on veut, mais toujours plus ou moins arbitraires.

Aussi Noverre dit-il dans sa septième lettre (p. 107) : « Il faut convenir que les auteurs anciens n'ont jamais parlé des jambes de leurs *danseurs*[1], ni de leurs élans, ni du brillant de leurs pieds : ce qui prouve que la danse proprement dite n'existait ni à Athènes ni à Rome. » — C'est un peu trop dire, s'il entend qu'absolument elle n'y existait pas du tout ; ce n'est que juste, si sa phrase signifie seulement que la danse n'était pas un art réglé ni exclusivement distinct de tout autre[2].

1. Noverre met *pantomimes*, mais dans le sens du mot *danseurs*. Cette déclaration n'est pas absolument vraie, puisque les anciens faisaient des entrechats, comme on le voit au mot Θερμαϋστρίς dans Meursius, d'après Eustathe : Ἀναπηδήσαντες εἰς ὕψος, πρὸ τοῦ κατενεχθῆναι ἐπὶ γῆν παραλλαγὰς πολλὰς τοῖς ποσὶν ἐποίουν. Mais il y a loin de là à semer des diamants comme Noverre le dit de Mme Gardel ; et surtout à dire, comme on suppose que le danseur Trenis, charmé de son propre mérite, disait à deux dames qui avaient pu le voir danser :

> Mesdames, pour me voir, étiez-vous bien placées ?
> Avez-vous remarqué mon mollet sémillant ?
> Ma jambe libertine ? et mon pied agaçant ?

MM. Scribe, Mélesville et Vandière ont imité cette plaisanterie dans leur *Amant bossu* (sc. VIII), où Célicour se vante d'avoir pris des leçons de danse des meilleurs maîtres, et qu'on lui trouvait le *mollet audacieux* et le *cou-de-pied agaçant*.

2. Noverre revient sur cette idée dans son second volume, lettre III, p. 57 ; il le fait en ces termes : « J'ai fait l'éloge de la *pantomime* des anciens et j'ai confondu ce mot avec celui de *danse* ; en cela j'ai adopté l'erreur de quelques écrivains de l'antiquité et je me suis égaré avec eux. Mais depuis quarante

Nous verrons mieux d'ailleurs par ce qui suit en quoi consistait, pour une grande part, la danse antique; en quoi surtout elle différait de la nôtre. Passons cependant aux gestes.

Gestes. Les gestes sont les mouvements de la tête ou même du torse, et surtout des bras, comme les pas sont ceux des jambes. Par rapport à la danse, il y a des gestes plus ou moins gracieux qui avaient été remarqués et classés par nos maîtres des seizième et dix-septième siècles. Aussi Rameau consacre-t-il la seconde partie de son *Maître à danser* à l'étude des mouvements des bras, comme il a consacré la première à ceux des pieds. Avant lui, Feuillet dans sa *Chorégraphie* (p. 97 et suiv.) avait inventé et mis en ordre des signes spéciaux pour la représentation de tous les mouvements que les bras peuvent faire en dansant.

C'est là une étude de danse proprement dite, dont il ne paraît pas que les anciens aient jamais fait, non plus que de l'art des pas, une doctrine spéciale, quoiqu'ils aient souvent et en général recommandé la grâce et la beauté du maintien et du geste. Platon, dit Lucien (n° 34), divisait les mouvements en utiles et agréables; il rejetait les mouvements laids ou forcés, et n'admettait que les autres.

Mais si le geste, en tant que développement gracieux et réglé des bras, n'était pas plus cultivé chez les anciens qu'il ne l'est de nos jours par la plupart des jeunes gens qui apprennent à danser, il a en dehors de la danse proprement dite une valeur évidente d'action, d'imitation ou d'expression. C'est à cela que les anciens se sont surtout attachés, de sorte que beaucoup de leurs danses ou saltations ne se distinguaient réellement que par là.

Il y a, dit Lucien (n°s 21 et 26) trois principaux genres de

ans j'ai eu le temps de lire.... Le résultat de mes observations m'éclaira sur mes erreurs et me prouva que la *danse proprement dite* était un art inconnu des Grecs et des Romains. » — Entendez, était un art *très-peu connu*.

danses, l'*emmélie*[1] ou danse tragique, la *cordace* ou danse comique, et une troisième appelée la *sicinis*, qu'il ne définit pas, et qui était une danse satyrique, c'est-à-dire où figuraient, comme dans le drame appelé *satyre*, des demi-dieux ou personnages intermédiaires entre les dieux et les hommes. Il est clair que ces danses entre elles différaient par les gestes imitatifs ou expressifs; que quand on dansait le cyclope[2] ou Capanée[3], ou les personnages de comédie[4], ce n'étaient pas des mouvements chorégraphiques à proprement parler; c'étaient des gestes qui rappelaient la suite des actions de ces personnages[5], et voilà pourquoi Lucien exige du danseur la connaissance de la mythologie et de l'histoire grecque[6], qui lui serait assurément fort inutile s'il n'avait qu'à danser avec grâce et à faire les beaux bras.

L'auteur dit d'ailleurs (n° 65) que le véritable objet de l'*orchestique*, ou de l'art de la danse, c'est la représentation d'une action : et les développements qu'il donne à cette définition montrent bien que, pour lui, la danse c'est la pantomime.

Nous avons chez nous des spectacles de ce genre, particulièrement dans nos exercices hippiques. J'ai vu une écuyère du Cirque représenter en abrégé la vie de Jeanne d'Arc, d'abord simple bergère, puis guerrière, puis prisonnière des Anglais et prête à monter sur le bûcher, enfin s'élevant à la gloire éternelle : tout cela se faisait sur un cheval lancé au

1. D'après Larcher, dans sa traduction d'Hérodote (VI, n° 198), il y avait plusieurs sortes d'emmélies, qui étaient des danses de paix, comme les pyrrhiques étaient les danses guerrières.

2. Hor., *Sat.* I, v, v. 63; *Epist.* II, II, v. 125.

3. Ausone, *Épigr.* 84.

4. Lucien, *De saltatione*, 29.

5. Dans le *Banquet* de Xénophon (ch. IX) un danseur et une danseuse représentent les amours de Bacchus et d'Ariane avec une telle vérité ou des gestes si lascifs que les convives, enflammés par le spectacle, remontent aussitôt à cheval pour aller plus vite retrouver leurs femmes.

6. *De saltatione*, nos 36 à 62, et n° 81.

galop, au moyen de vêtements superposés que l'actrice rejetait successivement avec beaucoup d'adresse et de rapidité. Seulement, chez nous, ce n'est pas du tout de la danse, c'est de la pantomime ; chez les anciens, c'était de la danse, ὄρχησις.

Les danseurs allaient même en ce genre plus loin que les nôtres, et par là ils gâtaient l'art plutôt qu'ils ne le perfectionnaient. Un seul acteur jouait tous les personnages intéressés dans une action[1]. Un seul mime représentait, selon Lucien (n° 63) les amours de Mars et de Vénus, le soleil les dénonçant à Vulcain, celui-ci les enveloppant d'un filet, les dieux témoins de sa vengeance, Vénus honteuse d'être ainsi surprise, etc., etc.

A quoi pouvait ressembler un tel spectacle, si ce n'est au jeu de quelques mimes que nous avons vus sur des tréteaux plutôt que dans des théâtres réguliers, qui, sous le nom bar-

1. De L'Aulnaie, auteur d'un mémoire sur *la Saltation théâtrale*, mémoire rempli d'érudition et de faits curieux, mais qui bien souvent n'a pas le sens commun, et qui fut néanmoins couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1789, dit à ce sujet (p. 40) : « Chez les Romains, les mimes représentèrent eux seuls des actions dramatiques, prirent le nom de *pantomimes* et portèrent leur art à un degré de perfection qui nous paraît presque fabuleux, tant nous sommes éloignés de l'atteindre ! » — Qu'en sait-il ? a-t-il vu ces pantomimes ? en peut-il faire la comparaison avec les nôtres ? Les *fac-simile* qu'il nous donne de médailles ou de masques de mimes antiques sont aussi détestables par le dessin que par la laideur commune et insignifiante des personnages et l'absence de toute perspective, de toute grâce et de toute expression. Pour conserver quelque illusion à la vue de pareilles figures, il faut être un de ces fanatiques de l'antiquité à qui leur passion fait perdre tout bon sens, et c'est bien le cas pour de L'Aulnaie. Il a le courage d'admirer (p. 46) cette horrible barbarie qui partageait entre deux acteurs la prononciation des vers et le geste, parce que, dit-il (p. 50), « l'acteur occupé à la fois de sa démarche, du geste et de la déclamation, ne donne ses soins à l'une de ces parties qu'aux dépens des autres. » Il loue (p. 77) les masques anciens et leurs énormes bouches qui en faisaient de véritables monstres, et non des images de la face humaine. Il énumère avec satisfaction (p. 79) les instruments dont on accompagnait le jeu des mimes, qui étaient tous, à l'exception de la flûte, des instruments de percussion, et ne semble pas se douter de l'affreux tintamarre qu'ils produisaient. Il écrit dans sa note 57

bare de *physionomanes*, figurent successivement les passions diverses dont un homme peut être agité [1].

On conçoit que tout ce que je viens de dire et qui se rapporte surtout à l'emmélie, est vrai de la cordace et de la sicinis [2]; les gestes seuls étaient changés : ils étaient comiques ou moqueurs au lieu d'être graves et tragiques. Nous pouvons d'ailleurs nous en faire aisément l'idée, car rien n'est plus commun sur nos théâtres que ces danses ou saltations grotesques en quoi consistait la cordace.

Il s'y joint chez nous, surtout dans les parodies, une imitation en charge des défauts physiques ou des gestes particuliers et des tics de personnages connus du public. Lucien écrit (n° 19) que le Protée de la fable n'était dans la réalité qu'un danseur qui prenait toutes les formes possibles, et que l'Empuse, ce spectre envoyé par Hécate sous mille apparences diverses [3], n'était, de son côté, qu'une danseuse extrêmement habile à faire toutes sortes de personnages.

que les danses des Goths étaient un catéchisme de morale plus efficace que toutes nos institutions pédagogiques, et que de pareilles fêtes seraient bien préférables à ce spectacle ridicule et monstrueux que nous nommons *opéra*. Il soutient à la p. 61 que l'habitude des archimimes de représenter dans les cérémonies des funérailles les actions du mort et de répéter ses paroles, est un moyen plus puissant et plus sûr de retenir l'homme dans le sentier de la vertu que la croyance à une vie future, etc., etc. Ces absurdités sans doute ne détruisent pas la valeur des recherches faites ni des témoignages réunis dans le mémoire; mais elles nous montrent tout de suite où une telle érudition peut nous conduire; et les lecteurs judicieux s'affligent avec raison que l'Académie des inscriptions et belles-lettres ait donné ses suffrages et un prix à un ouvrage où se lisent ces propositions insensées.

1. Les mimes changeaient d'habits selon le personnage qu'ils faisaient, et il paraît, d'après ce que dit de L'Aulnaie (p. 75), que les spectateurs les voyaient en changer.

2. Selon Bonnet, la cordace et la sicinis répondaient à nos gaillardes, voltes, passe-pieds et gavottes.... et l'emmélie à nos danses graves et sérieuses, comme la courante, la pavane, la sarabande (*Histoire générale de la danse*, p. 16). Il est impossible de mêler et de confondre plus ingénument des choses qui n'ont rien de commun.

3. Sur l'Empuse, voyez les *Scolies* d'Aristophane, édit. Didot, à la table des matières.

Sans discuter cette explication, n'avons-nous pas cela sous les yeux tous les jours? N'avons-nous pas des pièces à travestissements dont tout l'intérêt consiste en ce que l'acteur fait immédiatement plusieurs rôles. Quelques-uns ont obtenu dans cette saltation une réputation durable. Colalto, par exemple, dans *les Trois jumeaux vénitiens;* M. Perlet, dans *le Comédien d'Étampes*, il y a une trentaine d'années; de nos jours M. Brasseur, au théâtre du Palais-Royal, dans diverses pièces.

Ce dernier artiste, dans un ouvrage d'un genre particulier, intitulé *les Cocasseries de la danse*, se pose en professeur de grâces et de maintien qui indique à ses élèves les défauts de tenue qu'il faut éviter, et, prêchant aussitôt d'exemple, il imite ces défauts avec une vérité et une rondeur qui font pouffer de rire toute l'assistance.

Enfin, pour ne rien oublier, les anciens, dans leurs gestes, imitaient jusqu'aux bêtes, peut-être même les êtres inanimés. Le morphasme, dit Pollux, consistait à imiter toutes sortes d'animaux[1]. La *chouette*, le *lion*, danses ridicules, tiraient aussi probablement leurs noms de quelque imitation des habitudes de ces bêtes. Nous ne saurions dire sans doute en quoi consistaient précisément ces danses, mais il est vraisemblable qu'elles ressemblaient aux imitations que nous voyons faire d'êtres animés, comme dans les pièces si connues *l'Ours et le Pacha*, *Jocko ou le singe du Brésil*, *l'Ours et la Sentinelle;* ou même d'objets inanimés, comme dans *la Chatte blanche*, où le septième tableau se passe au pays des Bijoux; dans *la Poudre de Perlinpinpin*, où le troisième tableau représente le palais des Porcelaines, les divers personnages ayant été tranformés par la fée Potiche en théières, en cuvettes, en soupières, etc.

Ce qui résulte évidemment de là, c'est d'abord que pour

1. Meursius, au mot Μορφασμός.

les anciens les danses se réduisaient en grande partie à la pantomime, c'est-à-dire qu'elles consistaient beaucoup plus dans les gestes que dans les pas; que quant à ceux-ci, ils n'étaient ni distingués, ni déterminés nettement, ni surtout exactement dénommés; qu'enfin la danse proprement dite était très-peu développée et formait à peine les premiers rudiments de ce que nous nommerions un art.

La moindre réflexion le montre bien d'ailleurs, puisqu'on ne voit pas du tout à Athènes ou à Rome qu'il y ait une suite de danseurs célèbres qui se transmettent leurs connaissances; tandis que chez nous, comme partout où un art est sérieusement cultivé, les artistes se succèdent sans interruption. C'est sous Louis XIV que la danse a pris décidément sa forme[1]. Quand l'Opéra fut créé, Beauchamp, compositeur des ballets du roi, fut choisi pour en dessiner les danses. Les danseurs chargés d'exécuter ses œuvres étaient Saint-André, Favier l'aîné, Boutteville et surtout L'Étang et Pécourt. Celui-ci succéda à Beauchamp comme compositeur des ballets. Les femmes, qui avaient été depuis peu de temps admises dans ces ballets, commencèrent à s'y distinguer, en particulier Mlles de Lafontaine et Subligny. Les meilleurs danseurs de leur temps étaient Blondy et Ballon, puis les frères Dumoulin.

A la même époque vivait Mlle Prévost, qui fit, de 1705 à 1730, les délices du public. Pécourt ayant quitté l'Opéra, Blondy, neveu et élève de Beauchamp, lui succéda et conserva cette position jusqu'en 1749, qu'il mourut, âgé de soixante et dix ans.

Le célèbre Marcel était au théâtre dès le commencement du dix-huitième siècle. C'est en 1710, dans l'opéra-ballet des *Fêtes vénitiennes* que son talent se révéla au public[2]. Il y re-

1. Voyez dans les *Lettres et entretiens sur la danse*, de M. Baron (p. 192), les considérants des lettres patentes de Louis XIV, érigeant en 1661 une académie de la danse.

2. Noverre le traite fort mal dans sa cinquième lettre sur *les Arts imitateurs*, p. 84 et suiv.

présentait un maître de danse qui expliquait à son élève, en chantant et en dansant, les conditions et les mérites d'un menuet, et il s'acquitta si heureusement de ce double rôle qu'il obtint tout de suite la grande réputation qu'il a conservée jusqu'à la fin.

Ce résumé, extrait d'un livre imprimé en 1725[1], nous montre comment, les règles de l'art une fois établies, rien n'en interrompit le cours. Cultivé par des artistes vraiment distingués, dont chacun profitait de ce qu'avaient fait ses devanciers et y ajoutait ses propres inventions, il se perfectionna sans cesse; et la danse de caractère prit son plus grand essor vers le milieu du dix-huitième siècle. C'est alors que parurent, élèves les uns des autres, ces danseurs célèbres dont les noms ont été justement conservés[2], Dupré, Duport, Noverre, Vestris père, Dauberval, Lepicq, Vestris-Allard, Gardel; et parmi les femmes les demoiselles Sallé, Camargo, Lamy, Allard, Guimard et Miller (devenue Mme Gardel), suivis aujourd'hui encore de danseurs et de danseuses que tout le monde connaît.

L'art d'écrire la danse ou la chorégraphie avait été inventée par Jehan Tabourot, chanoine de Langres, qui publia en 1588 une *Orchésographie* sous le pseudonyme de Thoinet-Arbeau, anagramme de son nom. Beauchamp avait donné à cet art une forme nouvelle et imaginé des signes pour indiquer tous les pas. Feuillet, maître de danse à Paris, donna un traité complet dans sa *Chorégraphie* publiée en 1700, et appliqua son système, dans des cahiers gravés exprès, aux plus belles danses connues de son temps, en particulier à celles qu'avait composées Pécourt.

1. *Le Maître à danser*, par Rameau maître de danse des pages de la reine d'Espagne. In-8°, chez J. Villette.

2. La lettre XXII de Noverre explique les mérites des principaux danseurs et le caractère de leur danse. Rien ne ressemble à cela dans l'antiquité. Voyez aussi la lettre XXIV, et t. II, les lettres VI à IX.

Enfin l'on dissertait sur l'art même. Diderot, à ce sujet, se perdait un peu, selon sa coutume, dans les nuages d'une déclamation ampoulée; mais Noverre, danseur habile et doué d'un esprit philosophique et novateur, écrivit en 1762 la première édition de ses *Lettres sur la danse*, où il proposait en grand nombre des vues nouvelles, et rendait une éclatante justice aux artistes qui l'avaient précédé aussi bien qu'à ceux en qui il voyait ses élèves et ses successeurs.

La danse est donc constituée chez nous comme un art spécial, tandis qu'elle ne l'était pas chez les anciens. Nous avons bien évidemment tout ce qu'il ont eu sous les noms d'ὄρχησις ou de *saltatio*. Nous avons même infiniment plus qu'eux[1]; mais précisément à cause de cette grande quantité de vérités et de règles trouvées par l'expérience et l'observation, et qui, mises en ordre, constituent nos diverses sciences, nous avons dû faire une douzaine d'arts distincts de ce qui chez les Grecs et les Romains n'en faisait qu'un seul : et de là ces conséquences remarquables et qui s'appliquent d'ailleurs à toutes leurs connaissances comparées aux nôtres : 1° qu'on trouve tout dans leur *saltation*, de sorte qu'à la considérer d'ensemble et dans ce qu'elle embrasse, elle a un domaine infini, qu'il semble qu'on ne pourra jamais parcourir; 2° que quand on veut la décomposer et reconnaître en elle les éléments qui constituent aujourd'hui les différentes branches auxquelles elle a donné naissance, on ne trouve presque plus rien pour chacune et l'on s'étonne de la pauvreté réelle de cette doctrine, dont l'immensité nous avait d'abord saisis d'admiration. Nous venons d'en avoir la preuve sur les pas

1. On voit combien se trompent l'abbé Dubos (sect. XIV) et de L'Aulnaie dans son mémoire sur *la Saltation théâtrale*, et tant d'autres, quand ils répètent que l'art de la saltation antique est perdu pour nous. Il est perdu en ce sens que nous ne le regarderions pas comme un art si on l'exerçait devant nous; mais nous en avons toutes les parties, et si perfectionnées que les anciens ne les reconnaîtraient pas.

et sur les gestes : nous l'aurons encore, si nous examinons avec soin les figures et la cadence.

Figures. — On appelle *figures*, dans l'art de la danse, les chemins ou lignes parcourus par le danseur, lignes qui, représentées sur le papier, forment une sorte de figure géométrique. Ces figures peuvent être plus ou moins compliquées selon que l'art de la danse est plus ou moins développé. Quelques danses de théâtre, des pas de deux, de trois ou de quatre et, à plus forte raison, des ballets de huit ou dix danseurs en donneraient de nombreux exemples[1]. Sans aller si loin, et pour nous en tenir aux danses de salon, on sait que le menuet était une danse à deux personnes, dont la figure se décomposait ainsi : 1° deux pas de menuet en avant, le cavalier tenant sa dame par la main; 2° quatre pas en spirale, au second desquels on se quittait et les deux danseurs se trouvaient aux extrémités du carré de la danse; 3° une évolution où le danseur et la danseuse décrivaient en se faisant face une espèce de Z[2] : c'était là la principale partie du menuet, parce qu'on pouvait la répéter quatre, cinq ou six fois; 4° Après ce Z le cavalier et la danseuse, se tenant par la main, faisaient un rond ou tour entier, puis se quittaient et se trouvaient après un ou deux pas aux deux extrémités de la salle, ce qui leur permettait de recommencer, comme je l'ai dit, les passes précédentes; 5° Pour finir le menuet, l'homme tenant la femme, ôtait son chapeau, et tous les deux faisaient à la compagnie une suite de révérences[3].

Cette figure est par elle-même assez simple, nous en avons de beaucoup plus compliquées, par exemple dans nos contre-

1. Voyez le tracé graphique d'un ballet à neuf figurants, dans la *Chorégraphie* de Feuillet, p. 67 à 84.

2. C'était Pécourt qui avait imaginé ce Z; avant lui on décrivait une S, ce qui était beaucoup plus difficile et moins gracieux.

3. Voyez pour la description du menuet, *le Maître à danser* du sieur Rameau, part. I, ch. XXII à XXV.

danses, où les huit figurants décrivent des lignes variées, symétriques, et qui entre elles forment des festons et enroulements difficiles à suivre sur le papier.

Quelles qu'elles soient, au reste, je ne crois pas que rien chez les anciens indique la connaissance d'une figure de danse réglée, comme celle du menuet; mais il y en a deux ou trois qui sont en quelque façon inspirées par la nature seule, que les anciens ont certainement connues d'une manière générale et sans leur donner de nom particulier : ce sont les *rondes*, les *branles* et les *bourrées*.

La *ronde* consiste à danser en rond en se tenant par la main; dans le *branle*, un danseur conduit toute la bande, qui fait après lui exactement ce qu'il a fait. On ne peut, je crois, méconnaître ces deux danses dans ces beaux vers des *Métamorphoses* (VIII, 746) où Ovide, après avoir parlé d'un chêne immense, ajoute :

> Sæpe sub hac Dryades festas duxere choreas ;
> Sæpe etiam, manibus nexis ex ordine, trunci
> Circulare modum [1].

Apulée représente évidemment des danses du même genre quand il dit dans son *Ane d'or* (liv. X, à la fin) : *Puelli puellæque virenti florentes ætatula.... græcanicam saltantes pyrrhicham, dispositis ordinationibus decoros ambitus inerrabant : nunc in orbe rotarum flexuosi, nunc in obliquam seriem connexi ; et in quadratum patorem cuneati, et in catervæ discidium separati.*

Quant à la bourrée, ce qui la caractérise d'abord, c'est que les danseurs et les danseuses, soit seuls, soit plusieurs en ligne, s'approchent et s'éloignent alternativement ; et qu'après s'être ainsi rapprochés, le danseur fait un tour de main avec la danseuse qu'il a en face, ou même la fait tourner en la prenant dans ses bras. Je ne me rappelle pas avoir vu

1. Voyez aussi Lucien *De saltatione* sur l'hormus, n° 12.

chez les anciens aucune description précise d'une figure semblable ; mais elle est si simple et si naturelle, que ce ne serait pas trop s'avancer de croire qu'ils l'ont eue. Les derniers mots d'Apulée, *in catervæ discidium separati*, peuvent très-bien s'y rapporter ; et mieux encore peut-être ceux qui les suivent : *discursus reciproci multimodas ambages tubæ terminalis cantus explicuit.* « Le chant final de la trompette déploya ces tours et ces retours d'allées et venues alternatives. » Je sais bien que le latin n'a pas tout à fait la précision du français que je propose ; mais c'est assurément le sens le plus exact et le plus probable d'*ambages*, de *discursus* et de *reciproci*.

Maintenant, selon l'idée que nous nous faisons du chœur des anciennes tragédies, qui marchait dans un certain sens pendant la strophe, retournait à sa place pendant l'antistrophe, et demeurait en repos pendant l'épode ; ces mouvements, dirigés par le coryphée, devaient former une sorte de branle, animé sans doute par une pantomime expressive, mais qui, eu égard à la danse proprement dite, ne supposait aucun autre mérite que celui de suivre un guide[1].

Ajoutons que quelquefois le chœur se divisait en deux demi-chœurs, ἡμιχόρια, et nous penserons qu'alors les deux parties devaient exécuter sur le théâtre des branles symétriques. C'est à peu près tout ce que l'on peut dire des figures de danse chez les anciens, et l'on voit qu'en ce point, comme en tous les autres, l'art était chez eux fort peu avancé.

Je n'inférerai pas de là qu'ils ignoraient absolument les figures un peu compliquées. Ils avaient, si ma mémoire ne m'abuse[2], une danse où ils figuraient les marches et contre-

1. C'est aussi l'opinion de Noverre, qui dit dans sa lettre XXV : « Les coryphées, étant les chefs du ballet, sont employés utilement dans les chœurs qui offrent l'image de ceux des Grecs ; ils participent à l'action ; » et un peu auparavant : « Ils déterminent les figurants et les figurantes qui sont derrière eux à les suivre et à imiter leurs mouvements. »

2. Cahuzac, *Traité historique de la danse*, t. I, p. 132.

marches de Thésée dans le Labyrinthe [1]; et nul doute que le danseur et ceux qui le suivaient ne décrivissent des spirales qui s'enchevêtraient de toutes les façons. Mais autre chose est une courbe décrite à peu près au hasard ou selon le caprice du danseur, autre chose une courbe réglée, susceptible d'être mise sur le papier, et dont l'exécutant ne doit pas s'écarter. C'est cette dernière que les anciens ne connaissaient pas : et, comme c'est la figure réglée qui en ce point constitue proprement l'art de la danse, j'en conclus avec assurance que cet art n'était presque rien chez eux.

Cadence. — La cadence réglait la danse ancienne comme elle règle la nôtre. Le passage suivant de Lucien dans son *De saltatione* (n° 80), ne laissera pas de doute à cet égard. « Plusieurs, dit-il, parce qu'ils n'ont pas appris, font dans la danse des fautes considérables. Ils s'agitent sans règle et, comme on dit, vont plus vite que le violon. Le rhythme veut une chose, le pied en fait une autre. » Οἱ μὲν ἄλογα κινούμενοι καὶ μηδὲν, ὡς φασὶ, πρὸς χορδήν. Ἕτερα μὲν γὰρ ὁ ποὺς, ἕτερα δ'ὁ ῥυθμὸς λέγει. Il est bien clair par là qu'il fallait, comme chez nous, tomber juste à certains moments, et que l'erreur en ce point était sentie de tout le monde comme une cadence manquée. Mais quelle était précisément cette cadence? C'est ce qu'il est un peu plus difficile de bien déterminer.

Les érudits qui ne doutent de rien répondront sans hésiter : « Cette cadence était celle de nos contredanses, de nos valses, de nos polkas. » Fortia d'Urban dans ses *Recherches sur les Saliens* (ch. III, § 1), tranche la difficulté sans façon : il écrit « qu'ils chantaient et dansaient un branle dont on battait la mesure à trois temps comme on bat la mesure de nos sarabandes. » — Certes, une assertion aussi précise aurait mérité d'être appuyée de quelque autorité. Comment l'auteur, qui

1. On l'appelait la *danse de la Grue*, parce que les danseurs marchaient à la file comme des grues qui volent en troupe. (Cahuzac, *ibid.*)

cite si exactement et si constamment les anciens pour des propositions indifférentes et moins douteuses, n'a-t-il en ce moment d'autre soutien que lui-même? D'après qui parle-t-il ainsi? répète-t-il ce qu'il a entendu dire? est-ce une pure fantaisie de sa part? est-ce une conjecture? et alors comment l'affirme-t-il si positivement?

Il y a plus, ce n'est pas seulement une assertion en l'air; c'en est une toute contraire à ce que nous lisons textuellement dans les anciens, ou à ce qui découle immédiatement de ce qu'ils ont écrit, comme vont le montrer les remarques suivantes :

1° Nos contredanses sont des danses à deux temps; nos valses sont des danses à trois temps. S'il y a quelque chose de frappant et pour l'œil et pour l'oreille, c'est cette différence. Comment se fait-il qu'elle ait échappé à tous les anciens? qu'aucun auteur n'en fasse la plus légère mention? qu'il n'y ait pas même dans leur langue de mot pour exprimer un phénomène aussi sensible?

2° La musique qui conduisait ces danses, devait être aussi à deux ou à trois temps égaux. Mais nous savons que la mesure isochrone n'entrait dans la musique ancienne que par une exception très-rare, si rare même que nous sommes obligés de la supposer[1] : car les anciens n'en parlent pas; et, à les lire, on s'assure que, si cette mesure a quelquefois existé chez eux, il ne l'ont jamais remarquée.

3° Il est partout question, non pas de mesures à notre façon, mais de rhythmes; et les rhythmes se composaient de pieds, c'est-à-dire d'une suite d'*arsis* et de *thésis* (ci-d., p. 50) qui n'étaient ni égales ni régulièrement distribuées, et dont la valeur théorique, quelque idée qu'on se fasse de l'effet obtenu, dépendait de la quantité prosodique des syllabes, les-

1. *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, n° XIII, p. 381, 386, 397, et ci-dessus, p. 105, 110, 115.

quelles n'étaient certainement pas choisies de manière à former des groupes équivalents.

4° Soient, par exemple, des vers tels que ceux-ci du *Thyeste* de Sénèque, que le chœur prononçait ou chantait en dansant, c'est-à-dire en exécutant son évolution sur le théâtre:

> Tandem regia nobilis,
> Antiqui genus Inachi,
> Fratrum composuit minas.

Les arsis sont dans le premier *tan*, *re* et *no* trois longues; les thésis sont *dem* longue, *gia* et *bilis* brèves; et jusqu'ici il y a égalité de valeurs ou rhythme égal. Mais dans le second vers les arsis sont *anti* deux longues, *ge* une brève et *I* une longue; et dans le troisième ce sont *fra* une longue, *compo* une longue et une brève, et *mi* une seule brève.

5° Les théoriciens diront à cela que si les arsis ou les thésis ne sont pas égales, si les longues et les brèves ne sont pas placées symétriquement, la somme de celles qui entrent dans le vers est toujours la même, savoir de douze sémions (ci-d., p. 152). Mais indépendamment de ce que cela n'est vrai que pour les vers anapestiques, c'est là une raison toute spéculative ou de calcul. L'oreille ne peut juger de l'égalité des temps écoulés que par des sons plus forts que les autres et qui reviennent périodiquement à des distances égales; de même que l'œil ne peut apprécier des espaces égaux que par les marques qui les déterminent de pied en pied, par exemple, ou de mètre en mètre. Imaginez une ligne droite sans aucune division, quelles coupures égales l'œil y pourra-t-il déterminer? imaginez un son continu comme celui du vent qui siffle dans une serrure, quelle sensation de temps égaux l'oreille y pourra-t-elle distinguer? Supposons, au contraire, que le vent et le son deviennent plus forts au commencement de chaque seconde, et s'affaiblissent aussitôt après: l'oreille sentira immédiatement ces intervalles égaux,

et nous aurons l'idée de notre mesure musicale. Mais si ces intensités arrivent à des intervalles irréguliers, comme une, deux, trois ou quatre secondes, l'oreille n'appréciera plus rien du tout, sinon des sons plus forts que d'autres; et tout ce qu'on dira de l'égalité spéculative de ces sommes d'intervalles sera pour elle une chimère.

6° Je raisonnne ici dans l'hypothèse de ceux qui croient que la quantité prosodique était quelque chose de réel et qui avait son effet dans la prononciation du discours. Nous avons déjà vu [1], et nous verrons plus loin [2], combien cette hypothèse est peu probable, et qu'il est à croire, au contraire, que la prosodie grecque ou latine n'avait qu'une valeur de compte ou approximative et sans aucune précision. Dans tous les cas, c'étaient les syllabes accentuées qui marquaient les temps forts ou les *arsis* du rhythme total, et qui dans notre écriture musicale actuelle devraient venir immédiatement après la barre de mesure ou stanguette, comme on le peut voir dans nos *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité* (n° VIII, p. 266).

7° Cette proposition, évidente par la nature même du langage humain, et prouvée historiquement par les témoignages des grammairiens les plus célèbres [3], reçoit une nouvelle clarté et, si l'on peut ainsi parler, un nouveau degré de certitude, de cette remarque tout à fait détournée et d'autant plus saisissante d'un des scoliastes de Denys le Thrace, que c'est sur les syllabes marquées de l'accent aigu que les musiciens s'arrêtent par leurs accompagnements frappés, κρούσμασι. Ces κρούσματα ou accompagnements forts, nous les avons chez nous ; ils sont donnés dans les musiques bruyantes par les grosses caisses, les cymbales, les chapeaux chinois, les tambours, et y marquent invariablement le

1. *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, n° VI.
2. *Éclaircissements* VI, IX et X.
3. Bekker, *Anecdota græca*, p. 830, 831.

temps fort, comme la syllabe accentuée le faisait, et dans le discours et dans le chant chez les Grecs et les Romains.

8° Nous pouvons donc, puisque nous savons très-bien où se posait l'accent dans les deux langues anciennes, déterminer aussi où se plaçaient les κρούσματα dont il s'agit. Il suffit de marquer de l'accent aigu les syllabes accentuées ; c'est sous celles-là que se placeraient chez nous les accompagnements précédés de la stanguette.

Tándem régia nóbilis,
Antíqui génus Inachi,
Frátrum compósuit mínas.

9° On reconnaît tout de suite que les intervalles entre deux accents sont inégaux, ou que la prolation totale est coupée en parties inégales ; dès lors, comme je l'ai dit tout à l'heure, l'oreille ne peut plus en apprécier exactement les divisions. Autant elle reconnaît avec plaisir et conserve facilement la mesure égale, autant elle se trouve déroutée et confondue entre ces prolations d'une valeur de deux, trois, quatre, cinq ou six sémions; et la conséquence pratique qui en découle immédiatement, c'est qu'il était impossible de faire apprécier le rhythme et surtout de le faire exécuter correctement à des figurants nombreux comme ceux d'un chœur de tragédie, si l'on n'avait pas quelque moyen matériel assez puissant pour marquer cette cadence.

10° C'est, en effet, ce qui avait lieu. Des gens placés sur le théâtre marquaient ce rhythme, non pas comme on ferait chez nous dans une musique sérieuse, avec un bâton de mesure qui ne fait pas de bruit, mais avec des semelles de fer dont on frappait le *pulpitum*. C'est ce qu'on voit dans ce passage du *De saltatione* (n° 83), où Lucien dit qu'un pantomime, dansant la fureur d'Ajax, déchira le vêtement d'un de ceux qui battaient ainsi la mesure [1] : Ἑνὸς γὰρ τῶν τῷ σιδηρῷ ὑποδή-

1. Voyez dans le mémoire de de L'Aulnaie sur *la Saltation théâtrale*,

ματι κτυπούντων τὴν ἐχθῆτα κατέῤῥηξεν. Lucien fait, dans le même traité (n° 63), une autre mention de la même coutume. Il parle d'un danseur célèbre sous Néron, à qui un philosophe reprochait que la saltation n'était rien sans les costumes, sans les décorations et la pompe du théâtre, sans la musique des flûtes et des syringes, enfin sans les percussions. Le pantomime, pour prouver que son art existait sans ces accessoires, les supprima tous, aussi bien que le chœur, et joua tout seul ; ἡσυχίαν τοῖς τε κτυποῦσι καὶ τοῖς αὐλοῦσι καὶ αὐτῷ παραγγείλας τῷ χορῷ.

11° Voilà donc un point fort remarquable dans la musique ou la danse d'ensemble chez les Grecs, c'est la nécessité de ces tapeurs à semelles de fer ; et cela non pas seulement comme dans nos musiques bruyantes, où les instruments de percussion renforcent la mesure, mais ne la font pas : chez les Grecs, la cadence n'était pas isochrone ; l'oreille ne la déterminait donc point, et les tapeurs ne la marquaient pas seulement, on peut dire qu'ils la faisaient.

12° Cela nous explique le mot déjà cité de Noverre, que les anciens ne parlent jamais des jambes de leurs danseurs, ni du brillant de leurs pieds (ci-d., p. 167). C'est qu'en effet ces qualités ne peuvent exister chez eux ni être comprises chez les spectateurs, qu'à la condition du sentiment intime de la mesure isochrone, qui nous permet de comparer et d'apprécier les mouvements. Écoutez ce que dit Dorat dans son poëme de la *Déclamation théâtrale* (chant IV) :

> Que vos pas soient précis ; d'une oreille sévère
> Calculez chaque temps sans jamais vous distraire.
> Vos talents quels qu'ils soient n'auront qu'un faible éclat,
> Sans ce juge subtil, ce tact si délicat

p. 79, la liste des instruments dont on accompagnait les pantomimes ; ce sont tous des instruments de percussion. Voyez aussi l'article *Battre la mesure* dans le *Dictionnaire de musique* de Rousseau, et les pitoyables sophismes de l'auteur pour faire admirer ce tapage chez les anciens.

Que la nature même, à nos plaisirs fidèle,
Pour épier les sons a mis en sentinelle :
Ce tympan sinueux où tout va retentir,
Doit marquer la mesure et vous en avertir.
Un danseur sans oreille est la vivante image
D'un fou qui ne met point de suite en son langage,
Qui de mots mal cousus forme son entretien,
S'étourdit en parlant et ne dit jamais rien.

Si les anciens n'ont pas dit un mot des pas de leurs danseurs, ils ont encore bien moins parlé de leur oreille, et ne se sont jamais doutés du précepte donné dans ces quatre derniers vers. Dorat continue :

Par ce sens dirigé, riez de l'impuissance
Du burlesque rouleau sceptre de l'ignorance,
Dont le geste ambulant semble nous menacer,
Et qui coupe les temps au lieu de les fixer.

Il s'agit ici du bâton de mesure, que le danseur habile ne doit pas avoir besoin de regarder. Mais si le poëte blâme ce moyen, qui n'a rien d'ailleurs de blessant, que dirait-il du tapage par des semelles de fer, partie essentielle de la saltation antique, aussi désagréable à voir qu'odieux à entendre.

13° Dorat fait un peu plus loin la description d'une scène de ballet : c'est un sylvain qui poursuit une nymphe, laquelle finit par céder à son amant : et tant qu'il décrit la pantomime, on peut retrouver dans les auteurs anciens l'équivalent de ce qu'il dit. Mais il passe de là à la manière dont Dauberval et Mlle Allard exécutaient cette scène, c'est-à-dire à la danse proprement dite ; et, dès ce moment, rien dans l'antiquité ne se rapporte aux détails qu'il nous donne :

Allard, à mes esprits ce tableau te rappelle.
Jamais nymphe des bois n'eut tant d'agilité;
Toujours l'essaim des Ris voltige à ton côté.
Que tu mélanges bien, ô belle enchanteresse,

La forme avec la grâce et l'aisance et l'adresse !
Tu sais avec tant d'art entremêler tes pas
Que l'œil ne peut les suivre et ne les confond pas.
Le papillon s'envole avec moins de vitesse,
Et pèse plus que toi sur la fleur qu'il caresse.
Te peindre, c'est louer ton émule divin.
Je mets au même rang la nymphe et le sylvain.
Il partage l'honneur de ta palme brillante ;
Hippomène à la course égalait Atalante.
Tous deux, dans cette arène où vous régnez sur moi,
Vous cueillez le laurier ; mais la pomme est pour toi.

Voyez comme tout s'enchaîne en ce monde, comme tout s'explique pour qui sait voir les choses telles qu'elles sont. Que les musicographes n'aient jamais parlé de la mesure isochrone, que les polygraphes n'aient pas parlé de la légèreté, ni de la prestesse, ni de l'oreille des danseurs; il semble d'abord qu'il n'y ait aucun rapport entre ces deux silences. Avec un peu de réflexion, le lecteur instruit voit que l'un entraîne l'autre, et que de l'imperfection de la musique suit nécessairement celle de la danse.

14° Suivons notre sujet. Quand la musique était chantée, comme dans les chœurs des tragédies ou les odes de Pindare, on ne saurait douter que le κροῦσμα ne tombât précisément sur les syllabes accentuées, soit sur toutes, soit, ce qui semble plus probable, sur quelques-unes seulement, et alors, dans ce cas, sur celles des mots qui avaient le plus d'importance.

15° Cela étant, en nous rappelant que l'évolution du chœur était de la nature des branles, c'est-à-dire de ces danses où un coryphée conduit toute la troupe ; en considérant surtout que la danse proprement dite, sur des paroles tristes ou pompeuses, et lorsque quelquefois même le chœur dialoguait avec les personnages, serait un contre-sens si monstrueux, qu'il deviendrait une bouffonnerie [1], on conçoit que cette

1. Lucien dit bien quelque chose de semblable dans son *De saltatione*,

saltation devait se réduire à une marche cadencée, exécutée par tous les choristes en même temps que les vers étaient prononcés. Les pieds devaient se lever ou s'abaisser tous ensemble, et frapper le *pulpitum* en même temps que s'entendait la syllabe accentuée [1], quelle que fût la lenteur ou la rapidité de la prononciation, en même temps aussi que retentissait la semelle de fer des tapeurs, τὸ σιδηροῦν ὑπόδημα τῶν κτυπούντων.

16° Dans les vers cités du *Thyeste*, la cadence était frappée sur les syllabes *tan*, *re*, *no*, *ti*, *ge*, *I*, *fra*, *po*, *mi*, etc., ou au moins sur quelques-unes d'entre elles; et de même dans ce chœur de l'*Electre* de Sophocle (v. 191):

Ὦ παῖ, παῖ δυστανοτάτας
Ἠλέκτρα ματρὸς τίν' ἀεὶ
Τάκεις ὧδ' ἀκόρεστον οἰμωγάν;

Le chœur marchait lentement sur le théâtre, et posait le pied à terre en même temps qu'on entendait les syllabes παῖ, τά, λέκ, τρός, τά, κό, γάν, ou seulement les principales.

17° M. Vincent, qui me demandait ironiquement (ci-d., p. 50) « si je pourrais lui dire ce que c'est que l'*accent de la danse*, » doit reconnaître ici que sa question n'était pas difficile à résoudre; que, bien que son expression soit un barbarisme, l'explication se présente d'elle-même; que c'est vraiment le rhythme de la danse, et que comme le rhythme vient de l'accent des paroles, l'*accent de la danse*, en supposant que cette expression fût admise, aurait été employé par méto-

n° 27; mais il charge sans doute le tableau, sans quoi il faudrait croire que l'art grec était au-dessous de nos parades et de nos bamboches.

1. Le mot de Cicéron dans son *Orator* (c., LI n° 173), « In versu quidem tota theatra reclamant si fuit una syllaba brevior aut longior, » pourrait fort bien s'entendre d'une syllabe qui ne tomberait pas juste avec le κροῦσμα. Un autre passage du même auteur (*Parad.*, III, 2) est plus formel encore: « Histrio si paulum se movit extra numerum, aut si versus pronuntiatus est syllaba una brevior aut longior, exsibilatur et exploditur. » Voyez nos *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, n° VI, p. 247.

nymie pour signifier le rhythme ou la cadence suivant lesquels les danseurs posaient le pied à terre.

18° Je n'ai pas parlé des chœurs des comédies dont le sujet autorisait certainement des tours, des sauts et des gambades que la tragédie devait exclure. C'était au fond la même chose, c'est-à-dire que si un chœur comme celui des *Nuées* (v. 275); chante ou prononce en marchant une strophe qui commence ainsi :

Ἀέναοι Νεφέλαι
Ἀρθῶμεν φανεραὶ
Δροσερὰν φύσιν εὐάγητον.

Les syllabes ά, φά, θῶ, etc., étant accentuées, c'est sur elles ou sur quelques-unes d'elles que doit porter le κροῦσμα et, par conséquent, aussi le pas des danseurs.

Résumons en peu de mots ce qui vient d'être dit sur la danse chez les Grecs et les Romains. Nous voyons d'abord que les mots ὄρχησις, *saltatio* ont été pris dans un sens beaucoup plus étendu que le mot *danse*, par lequel on le rend, autrement dit que la *saltatio* comprenait, outre la danse proprement dite, la voltige, l'art de faire des tours, la pantomime, l'escrime ou le talent de combattre, la gymnastique, etc. [1].

Tous ces exercices sont devenus chez les modernes autant d'arts différents, dont chacun a pu occuper la vie entière d'un homme [2]. En nous réduisant à la danse proprement dite,

1. L'abbé Dubos, dans ses *Réflexions sur la poésie et la peinture*, partie III, avait déjà établi solidement cette proposition. Mais il en concluait que l'art était très-avancé, et regrettait (p. 20 et 260) qu'il ne nous fût resté aucune des méthodes anciennes. Ces méthodes n'existaient pas. C'est encore là une des chimères de ceux qui veulent retrouver nos arts dans l'antiquité. Comme ces arts sont chez nous si avancés qu'on ne peut absolument les apprendre sans méthodes spéciales, nous supposons que les anciens en avaient qui *se sont* toutes perdues, c'est une erreur. Il suffit de lire leurs livres pour se convaincre qu'ils n'avaient pas de méthodes ou que celles qu'ils avaient étaient si mauvaises qu'elles n'apprenaient rien d'utile. Voyez notre *Thèse sur la musique ancienne*, § VI, p. 454 et suiv.

2. Bonnet, l'abbé Dubos, Cahuzac voient dans cette immense étendue de

nous avons reconnu que des quatre éléments qui y entrent, les *pas*, les *gestes*, les *figures* et la *cadence*, les premiers n'avaient été déterminés et bien étudiés que depuis le seizième siècle, et que les anciens, s'ils en faisaient quelque usage, ne savaient ni les nommer ni les définir ; que les seconds, savoir les *gestes*, appartiennent spécialement à la pantomime, et que c'est en eux surtout que les anciens ont fait consister la danse, de sorte que ὀρχηστής ou *saltator* signifiait presque toujours un acteur représentant par le geste une action connue de l'histoire, ou de la mythologie et non pas un danseur.

Quant aux *figures*, les anciens ont connu certainement les deux plus simples, la *ronde* et le *branle* ; peut être aussi la *bourrée* ; il ne paraît pas qu'ils en aient jamais eu d'exactement déterminée comme celle du menuet, celle de la gavotte et, à plus forte raison, celles de nos contredanses et de nos ballets.

Enfin, pour ce qui tient à la cadence, elle ne venait pas comme chez nous, au moins dans les danses conduites par la voix, de la mesure isochrone, mais de la disposition des principales syllabes accentuées, disposition qui entraînait constamment des coupures inégales, et rendait nécessaire la présence de gens qui marquaient le rhythme à grand bruit, et guidaient ainsi les danseurs que la musique seule aurait été tout à fait impuisante à faire marcher ensemble.

Il est par là bien évident que, relativement à ce que nous possédons, la danse proprement dite n'était chez les anciens qu'un rudiment informe, méritant à peine le nom d'art,

l'art ancien une preuve de sa grandeur ou de sa perfection ; c'est, au contraire, la preuve de son imperfection et de sa faiblesse. Un art, quel qu'il soit, ne peut avancer qu'à la condition d'être cultivé exclusivement. Il est incroyable que des hommes distingués, que des esprits éclairés à d'autres égards soient aveuglés par leur idolâtrie, au point d'oublier ou de méconnaître des vérités si évidentes et si nécessaires.

aussi bien que leur musique. L'histoire de l'esprit humain, en ce qui touche à ses progrès, le faisait facilement comprendre *à priori ;* mais il était bon de s'en assurer par le témoignage des anciens eux-mêmes, et en comparant ce dont ils nous parlent à ce que nous connaissons aujourd'hui.

Rien n'est plus dangereux en effet que de suivre pour le jugement des choses ou des connaissances perdues, les déclamations de quelques écrivains sans critique. Cahuzac conclut le quatrième livre de son *Traité historique de la danse* par ces mots : « Les preuves de la perfection de la danse à Athènes et sous le règne d'Auguste sont donc à l'abri de toute contradiction ; et, par malheur, il faut en tirer la conséquence évidente que l'art que nous avons cru jusqu'ici parmi nous à un si haut degré, n'est encore que dans son enfance. » De L'Aulnaie dit de même, soit dans le texte, soit dans les notes de sa dissertation *sur la Saltation théâtrale*, que cet art était alors à un point de perfection dont nous n'approchons pas, dont même il nous est impossible de nous faire une idée : et c'est la manie de presque tous ceux qui écrivent sur les arts de l'antiquité, particulièrement sur ceux dont les produits ont entièrement disparu.

Certes il est impossible d'énoncer avec plus d'aplomb des propositions plus fausses et plus contraires au bon *sens*. Cahuzac et *tutti quanti* prennent pour la marque de la perfection d'un art l'admiration qu'il excite chez des spectateurs qui n'ont rien vu de mieux, ou les hyperboles posthumes des érudits qui en parlent sans le connaître. Ce sont là de pures rêveries. Un art se compose de certains éléments. Ces éléments doivent être définis et bien connus dans leur degré comme dans leur nature ; sinon l'art n'existe réellement pas comme art, quoiqu'il puisse se trouver par hasard quelques individus qui plaisent en l'exerçant. Or les admirateurs forcenés de l'antiquité n'ont jamais un seul mot à nous dire de ces parties constitutives, ni de l'état où l'expérience *les*

avait amenées. Des points d'exclamation, des assertions téméraires, des éblouissements sur la grandeur et la beauté de l'art antique, des larmes sur la décadence totale et le dépérissement de l'art moderne, il vous en donneront tant que vous voudrez. Il n'y a que sur les preuves positives et l'examen judicieux de l'art lui-même et de ses conditions essentielles qu'ils sont toujours à sec.

Que dis-je? ils perdent si bien tout sentiment et toute raison quand il s'agit de l'objet de leur adoration, qu'ils prennent pour des signes de la supériorité des anciens ce qui montre justement leur ignorance; et qu'ils nous reprochent, à nous modernes, ce qui montre le mieux la perfection de notre art.

Voyez le livre de de L'Aulnaie, l'un des plus savants sans contredit qui aient été publiés sur la matière; il admire beaucoup chez les Romains leurs mots prétendus spirituels contre des pantomimes trop petits ou trop grands ou trop gros ou trop maigres pour leurs rôles. En vérité c'est l'enfance de l'art et de la critique, que de saisir et de reprocher ces défauts corporels. C'est ce que fait tous les jours la multitude devant les tréteaux de nos bateleurs : mauvais acteurs et spectateurs ignorants, c'est là ce qu'on trouve dans nos promenades publiques, comme on le trouvait dans les amphithéâtres romains.

Au contraire, s'il y a quelque chose qui prouve invinciblement la perfection de l'art et la grande habileté des artistes, c'est qu'ils puissent représenter avec succès des personnages auxquels leurs traits, leur taille ou leur âge ne semblent pas favorables. C'est ce qui faisait admirer Baron, Fleury, Mlle Mars, jouant les jeunes premiers quand déjà la vieillesse était venue pour eux. De L'Aulnaie ne manque pas de blâmer chez nous ce qu'il admirerait avec raison chez les anciens s'il avait jamais pu l'y trouver. « Nous allons au spectacle, dit-il (note 166), écouter sans rire un amoureux à cheveux

blancs, une petite-maîtresse à la voix aigre et dure, une Clytemnestre plus jeune qu'Iphigénie, un Hercule au teint délicat, à la blonde chevelure, chantant la haute-contre. » Eh! sans doute, nous acceptons ces contradictions parce que l'art est chez nous assez avancé, assez puissant pour les faire disparaître : c'est parce qu'il n'était rien ou qu'il existait à peine chez les Grecs et chez les Romains, que les défauts corporels frappaient si vivement des spectateurs incapables d'en apprécier d'autres; et il est honteux à qui parle de la saltation antique, de ne pas faire tout d'abord la distinction de ces degrés dans l'intelligence des juges.

Mais laissons cette discussion et revenons aux expressions d'Aristide Quintilien à l'occasion desquelles cette dissertation a été écrite. On comprend maintenant de quoi il a voulu précisément parler. Les σχήματα sont les pas des saltateurs. Les dictionnaires portent que ce mot, en terme de danse, signifie des *figures* ou des *pas*. Il est clair qu'ici il ne peut signifier que le dernier, et encore les pas qui concouraient avec la cadence.

Quant aux σημεῖα, le terme est tellement vague qu'il est difficile de dire en quoi ces signes consistaient. Mais puisqu'ils terminent les σχήματα, ne sont-ce pas pour nous précisément les positions qui terminent en effet les pas, particulièrement ceux où l'on s'arrête, et où les choristes anciens devaient naturellement faire quelque geste caractéristique suivant le sujet qu'ils avaient à représenter.

Je n'insisterai pas là-dessus; mais je dois faire remarquer, si les lecteurs ne l'ont déjà observé eux-mêmes, combien toutes les explications données ici des mots grecs ou latins découlent naturellement les unes des autres; combien surtout elles s'accordent soit avec les textes des auteurs, soit avec l'idée que ces textes nous donnent de l'état des arts à cette époque reculée, soit avec les progrès que nous savons positivement s'être faits depuis, et dont il nous est souvent possible de fixer la date.

V. P. 51, sur ces mots : « ou trochée si l'on ne compte pas *re* comme élidé. »

On trouvera singulier peut-être que je mette ici en doute si *re* sera élidé devant un mot commençant par une voyelle. Je pourrais répondre que la phrase citée est de la prose, et que la règle de l'élision ne regarde, en général, que les vers. Mais ce ne serait là qu'une échappatoire, car il s'agit de la prononciation et non pas de la mesure convenue des vers. Or la prononciation était certainement au fond la même dans les deux formes de langage. La question importante est donc de déterminer la nature même de l'élision chez les Latins; c'est-à-dire de savoir ce que devenait la voyelle élidée, si elle disparaissait absolument comme chez nous, ou si, malgré l'élision, on l'entendait encore. Il est bien sûr qu'elle ne comptait pas dans le calcul du vers; mais ce n'est pas une raison pour qu'elle ne fût pas prononcée. En un mot, il y avait peut-être là une de ces contradictions verbales que nous avons déjà signalées et dont nous donnerons ailleurs des exemples nombreux entre la rhythmique qui était le réel de la prononciation, et la métrique qui représentait surtout la convention des grammairiens.

Chez nous, Français, qui n'appliquons l'élision qu'à l'*e* muet, elle représente toujours la disparition de la voyelle. Mais quand nous transportons ce sens à l'élision latine, n'allons-nous pas beaucoup trop loin? C'est ce que l'on jugera facilement d'après la dissertation qui suit.

Je relisais dernièrement quelques chapitres de l'*Orator* de Cicéron. Je tombai sur cette phrase où, parlant de la rencontre des voyelles, l'auteur écrit (c. XLIV, n° 150) : *Quod quidem latina lingua sic observat, nemo ut tam rusticus sit, qui vocales nolit conjungere.*

Le sens, au premier coup d'œil, paraît très-simple et très-facile; il est un peu moins aisé quand on veut approfondir et déterminer précisément ce que Cicéron entendait par

vocales conjungere. Je crus donc devoir consulter sur ce point, et l'abbé Colin dont la traduction a joui autrefois d'une réputation peut-être excessive, et M. Le Clerc qui ne fait de cette traduction qu'une médiocre estime, et qui l'a corrigée en bien des endroits dans la sienne.

Le premier traduit : « Ajoutons que cette attention (à l'harmonie du langage) est si conforme au génie de notre langue, qu'il n'y a aucun Romain, quelque grossier qu'il soit, qui ne cherche *à éviter le concours des voyelles*. » M. Le Clerc dit, au contraire : « Tel est en cela le génie de notre langue, que tout Romain, quelque grossier qu'il soit, *préfère l'élision au choc des voyelles*. »

On reconnaît ici combien j'avais raison de dire que le sens est moins clair qu'il ne le paraît, puisque voilà deux traducteurs qui entendent sous les mêmes mots deux préceptes opposés. Selon Colin, il faut éviter la rencontre des voyelles; selon M. Le Clerc, on n'a pas à l'éviter : quand elle a lieu, on élide, et tout est dit.

La contradiction de ces deux écrivains me fit serrer de plus près le texte, pour parvenir à la pensée véritable de Cicéron; et la comparaison du texte avec le français m'inspira quelques réflexions qu'il me semble utile de soumettre aux humanistes et à ceux qui s'occupent de la traduction des auteurs classiques. Je m'attacherai à la traduction de M. Le Clerc; celle de Colin, on le verra tout à l'heure, est un contre-sens absolu. Celle du savant doyen de la Faculté des lettres vaut mieux, sans doute : elle laisse néanmoins entendre un faux sens par les raisons que voici :

1° La phrase française suppose dans le précepte une généralité qui n'est pas dans le latin. Cicéron recommande d'éviter les rencontres qui forment des bâillements ou des sons durs : *Ne extremorum verborum cum insequentibus primis concursus aut hiulcas voces efficiat, aut asperas*. C'est après cela seulement que vient la phrase dont il s'agit, et qui en dépend

nécessairement. Ainsi la recommandation n'est pas aussi générale que l'est la règle de l'élision dans les vers latins. Elle ne s'applique qu'à certaines rencontres dont nous tâcherons de nous faire une idée tout à l'heure. C'est un premier point dont il importe de tenir compte.

2° La forme de la phrase française s'éloigne aussi beaucoup de celle du latin. On y voit que les Romains *préfèrent l'élision au choc des voyelles*. Rien dans le texte n'indique cette préférence d'une chose à une autre. Il y a simplement *qui vocalis nolit conjungere*, « qui refuse de conjoindre les voyelles. » Laissons donc de côté le *choc* aussi bien que l'*élision* dont Cicéron ne parle pas, et occupons-nous seulement de ce *conjungere* qui est ici le mot embarrassant. Signifie-t-il réunir deux voyelles en une, comme *o* et *u* qui font *ou*, *a* et *i* qui font *è?* ou glisser légèrement sur la première pour appuyer sur la seconde, afin d'avoir une diphthongue comme *i*, *a*, qui fait *ia*; *ou*, *a*, qui fait *oi?* ou retrancher entièrement la première, comme *la épée* qui fait *l'épée*, *si il* qui devient *s'il?* Ce troisième cas est le seul que représentent pour nous les mots *élider*, *élision*. La phrase française donne donc résolûment cette dernière signification. Or, je crois qu'en cela M. Le Clerc va beaucoup plus loin que Cicéron lui-même n'aurait voulu aller.

3° Il y a, en effet, dans les douze lignes qui vont de la phrase citée à la fin du chapitre, dix-huit rencontres de voyelles : *nemo ut*, *conjungere in*, *quidem etiam* (puisqu'en latin l'*m* finale s'élidait comme une voyelle), *tanto opere*, *etsi id*, *ne ille*, *solum in*, *ubi etiam*, *de industria*, *industria id*, *populari oratione*, *laudari in*, *concione eos*, *probata est*, *ea est*, *crebra ista*, *magna ex*, *parte ut*; et c'est ce qui prouve combien Colin s'est trompé, comme je le disais tout à l'heure, puisque, si son sens était le véritable, s'il fallait *éviter le concours des voyelles*, Cicéron serait tombé dix-huit fois de suite, en douze lignes, dans la faute qu'il condamnait au moment même.

4° D'un autre côté, si le vrai sens est celui qu'a donné

M. Le Clerc, il faut croire qu'un Romain, en lisant les douze lignes dont il s'agit, aurait prononcé *nem'ut conjunger'in, quid'etiam, tant'opere, ets'id, n'ille, sol'in, ub'etiam, d'industria, industri'id, popular'oratione, laudar'in, concion'eos, probat'est, e'est, crebr'ista, magn'ex, part'ut.* C'est une façon de prononcer qui est assurément nouvelle, et dont nous n'avons, jusqu'à présent, ni l'habitude ni surtout la pensée ; et je crois pouvoir ajouter que rien chez les anciens ne nous donne la moindre idée qu'on ait prononcé habituellement ainsi. Nous y trouvons même la preuve du contraire.

5° D'ailleurs, pour maintenir le sens admis d'abord, M. Le Clerc est obligé de forcer ou même de violenter la signification de ce qui suit. Ces mots du chapitre XLV (n° 152) : *Nobis, ne si cupiamus quidem, distrahere voces conceditur*, sont traduits ainsi : « Notre langue ne nous laisse pas même le choix, et elle nous défend le concours des voyelles. » On croit d'abord reconnaître ici la traduction donnée tout à l'heure par Colin, et que nous avons vue n'être qu'un contresens. M. Le Clerc entend autre chose. Cicéron parle des vers grecs, dans lesquels le poëte était libre de faire ou de ne pas faire l'élision. Il y oppose la règle latine où l'élision était obligée, où, par conséquent, on ne pouvait pas *distraire*, c'est-à-dire compter séparément les deux voyelles. Il y a loin de là à *défendre*, comme on nous le dit, *le concours* des voyelles. C'est le *supposer*, au contraire, puisque ce concours même est la condition *sine qua non* de l'élision qui paraît être recommandée.

6° Qu'est-ce donc que cette élision? car enfin, c'est là le point qu'il s'agit d'éclaircir. Nous nous représentons toujours sous ce nom la suppression complète de la première voyelle, parce que c'est ainsi que l'élision est pratiquée chez nous : *l'honneur, j'entends, c'est moi, s'apprêter*, etc. Mais était-ce bien ce que les Romains entendaient? Tous les exemples donnés par Cicéron à la suite de son principe montrent qu'il

voulait dire *séparer les voyelles en les comptant pour leur valeur prosodique*. Si c'est là le sens qu'il avait dans l'esprit, il est clair que toutes nos idées à cet égard vont se modifier en conséquence ; que l'élision latine, loin d'être, comme l'élision française, la suppression absolue d'une syllabe finale, sera seulement son affaiblissement ou sa diminution, ce que signifie d'ailleurs exactement le verbe *elidere* qui n'a jamais voulu dire *retrancher*.

7° Pour ne pas rester dans l'abstraction et passer, au contraire, à des exemples, l'italien admet à la fois dans les vers l'élision latine, telle que je la définis ici, et l'élision française. Le premier vers de la *Jérusalem délivrée* donne des exemples de l'une et de l'autre :

Canto l'armi pietose e 'l capitano.

L'armi pour *le armi*, *e'l* pour *e il* sont des élisions à la française ; la voyelle finale ou initiale est entièrement supprimée. *Pietose* devant *e* nous montre l'élision à la façon des Latins. La dernière syllabe se prononce, mais elle ne compte pas dans le vers, qui n'a toujours que onze syllabes, et qui en aurait douze si on la comptait.

De ces deux élisions, les Grecs n'admettaient que la première, où la voyelle est absolument retranchée et remplacée par l'apostrophe. Quand cette voyelle demeurait écrite, il n'y avait pas élision du tout ; elle comptait dans le vers. On en trouve la preuve dès le début de l'*Iliade* :

Μῆνιν ἄειδε, θεὰ, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
Οὐλομένην, ἡ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε.

Μυρί' pour μυρία, ἄλγε' pour ἄλγεα sont des élisions à notre manière. Mais dans Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος, ω devant α non-seulement se prononce, mais il compte pour sa valeur, ce qu'il n'eût pas fait chez les Romains, au moins dans le beau siècle, comme le dit Cicéron dans la phrase citée.

8° Ce point me semble si important dans le présent examen, que je n'hésite pas à reproduire un passage d'Aulu-Gelle que j'ai cité ailleurs, et qui, selon moi, tranche définitivement la question. Ce grammairien, dans ses *Nuits attiques* (liv. VII, c. XX), loue ce vers de Catulle (n° 27) :

Ebriosa acina ebriosioris.

Il remarque que le poëte aurait pu mettre *ebrioso acino*, mais qu'il a préféré *ebriosa acina*, à cause de la rencontre des deux *a* et pour avoir un hiatus dont Homère lui avait donné le modèle : *Amans tamen hiatus illius Homerici suavitatem*, ebriosa *dixit propter consequentis litteræ concentum.*

La raison donnée par Aulu-Gelle peut être, et je la crois pour moi, fort mauvaise. Sans doute, si Catulle a mis là le féminin singulier, ou le pluriel neutre selon M. Quicherat, dans son *Thesaurus*, au mot *Acinum*, c'est que cela lui convenait, et il n'y a pas à en chercher de motif. Mais, bonne ou mauvaise, l'observation prouve toujours qu'au commencement du second siècle, quand la langue latine était encore dans tout son éclat, les voyelles élidées se prononçaient, puisque sans cela on eût dit, quelle que fût la finale, *ebrios' acin' ebriosioris*, et qu'ainsi il n'y aurait eu aucun *concentus litteræ.*

9° Selon cette définition, le son de la voyelle élidée était toujours entendu ; mais, étant très-rapide et très-faible, il se joignait à la voyelle suivante de manière à ne compter avec elle que pour une syllabe. Ainsi dans le septième vers de la première églogue, la première syllabe de *erit* étant accentuée on prononçait *namque érit*, qui ne diffère aucunement pour le rhythme de *namqu'érit*, quoiqu'il y ait à la rigueur une syllabe de plus. De même, et à plus forte raison, au vingt-cinquième vers de la troisième églogue, *cantando tu illum* se prononçait comme il est écrit et en appuyant sur les syllabes accentuées *tan* et *il*, *cantándo tu illum!* Personne n'a jamais

supposé que les Romains prononçassent *cantando t'illum*; et ainsi le *conjungere vocales* de Cicéron ne doit pas du tout se rendre en français par *élider*, *élision*, puisque le sens que nous attribuons à ces mots est tout autre que celui que les Latins entendaient, lequel n'était que celui d'une liaison rapide.

10° Que faisaient donc ceux qui n'élidaient pas dans les vers? Les mots *hiare*, *hiatus*, *hiulcus* employés par Cicéron lui-même me semblent l'indiquer clairement. Pour compléter le vers, ils prononçaient fortement la voyelle finale, qui devait, au contraire, être toujours faible ou glissante, d'après les règles de la prononciation latine; et par là ils faisaient sentir une espèce d'aspiration sur la voyelle suivante. Les mots que je rappelle ici, qui commencent tous par une *h*, ne me semblent pas laisser de doute sur la réalité de cet effet. C'est exactement ce que nous ferions nous-mêmes pour donner douze syllabes à un vers qui n'en aurait que onze, comme celui-ci :

C'est en vain *que*, *au Pinde*, un téméraire auteur.

Nous prononcerions *que haupinde*. Chez nous seulement la faute serait impardonnable et insupportable, parce que la forme *que haupinde* est tout à fait barbare. Chez les Romains, au contraire, il n'y avait, comme chez les Grecs, qu'une syllabe articulée un peu plus fort qu'elle ne devait l'être. Ce n'était donc pas un barbarisme formel : c'était une licence, c'est-à-dire un manquement à une règle prosodique dont les érudits seuls pouvaient s'apercevoir.

11° Il faut entendre d'une manière analogue ce qu'ajoute Cicéron (c. XLV, n° 153) sur la suppression de quelques consonnes à la fin des mots, afin d'avoir des brèves. Tout le monde se rappelle, en effet, outre les exemples cités par l'orateur, *plenu' fidei*, *imagini' formam*, *artibu' lumen*, etc., d'Ennius; *queis vivimu'*, *rebu' potesse*, *quum ad me accedi' saluto pater optumu' divûm*, etc., de Lucile; *ex omnibu' rebus*, *e fon-*

tibu' magnis, etc., de Lucrèce. Là l'*s* finale est remplacée par l'apostrophe, et, selon l'opinion commune, cette suppression figure un changement considérable dans la prononciation. Ici encore nous sommes dupes de nos habitudes, ou nous mettons nos idées à la place de celles des anciens. Nous imaginons en conséquence chez eux des barbarismes qui n'y étaient pas du tout. En effet, comme nous accentuons toujours la dernière syllabe de nos mots, nous articulons ou prononçons fortement *plénússe*, *imaginísse;* et quand nous lisons *plenu' fidei*, *imagini' formam*, nous trouvons une si grande distance des mots ainsi figurés à la prononciation que nous nous sommes faite, que cette forme ancienne nous paraît barbare; mais c'est là une erreur. Chez les Romains c'étaient les pénultièmes ou les antépénultièmes qui portaient l'accent : *plénus*, *imáginis*. Les dernières syllabes étaient glissantes, par conséquent fort brèves et peu distinctes à l'oreille. Les consonnes finales ou n'étaient pas prononcées du tout, ou l'étaient très-peu, de sorte que *plénu' fidéi* et *et plénus fidéi* étaient sinon identiques, du moins indifférents pour l'oreille : sans quoi il ne serait jamais entré dans la tête de personne, pour régulariser un vers, de *barbariser* sa prononciation, c'est-à-dire de faire entendre des mots estropiés si cruellement qu'ils n'appartenaient plus à la langue. La consonne finale se prononçait comme chez nous distinctement sur la voyelle suivante, *lentus in umbra;* sur une autre consonne elle disparaissait habituellement, ou sonnait si peu qu'on l'entendait à peine. C'est ce qui arrive en français, quand nous disons *cinq hommes* (*sinkome*) et *cinq femmes* (*sinfame*); *huit œufs* (*uiteu*) et *huit cailles* (*uicaille*), etc. Si nous écrivions *cin' femmes*, *hui' cailles*, l'écriture serait modifiée sans doute, la prononciation ne le serait pas. Il en était certainement de même chez les Romains. L'œil souffre volontiers sur le papier les altérations des mots écrits : l'altération des sons offense les oreilles, dont la sensibilité, comme le dit l'orateur

romain lui-même (c. XLIV, n° 150), est on ne peut plus irritable, *quarum judicium est superbissimum.*

12° Cicéron, au reste, ne dit pas autre chose; j'entends qu'il ne parle aucunement de la suppression d'une consonne prononcée. Voici son texte : *Sed quid ego vocales? sine vocalibus sæpe brevitatis causa contrahebant, ut ita dicerent :* multi' modis, vasi' argenteis, palmi' et crinibus, tecti' fractis. — Traduction littérale : « Mais pourquoi parler des voyelles? sans elles souvent nos anciens poëtes, dans la seule vue d'avoir une brève, contractaient, de manière à dire *multi' modis, vasi' argenteis, palmi' et crinibus*, etc. » On voit qu'il n'est pas du tout question ici d'une élision à notre manière, c'est-à-dire du retranchement d'une lettre que l'oreille devrait entendre. Il s'agit tout simplement d'une contraction, *contrahebant*, ou d'un resserrement des lettres ou des syllabes; il s'agit surtout de la brièveté prosodique, et mieux encore de longues par position que l'on voulait abréger. Or l'on sait et nous verrons plus tard que les longues par position n'avaient qu'une valeur de compte, qu'elles n'étaient pas longues en réalité, ou ne jouissaient d'aucun des priviléges des longues de nature; et qu'ainsi la brièveté qu'il s'agissait d'obtenir était pour l'œil beaucoup plus que pour l'oreille, ou, ce qui revient au même, dépendait de l'écriture beaucoup plus que de la prononciation.

Pour revenir maintenant à la difficulté qui a servi de point de départ à cette dissertation, il me semble que les deux traducteurs, trompés par nos habitudes propres ou par notre manière de prononcer le latin, ont cru qu'il s'agissait là d'une altération profonde dans le son des syllabes. Ils ont ainsi entendu, l'un qu'il fallait éviter absolument le concours des voyelles, l'autre qu'il fallait, dans ce cas, en supprimer une, et que de même on supprimait dans certains cas le son des consonnes qu'on devait régulièrement faire entendre.

Or c'est là ce que Cicéron ne dit pas du tout, et ce que l'on

ne peut déduire de son texte qu'en supposant d'avance, ce qui est extrêmement douteux, pour ne pas dire absolument faux, que les Romains entendaient par *élision*, *hiatus*, *brève* et *longue* exactement ce que nous entendons aujourd'hui par les mêmes mots, soit dans la langue latine, soit dans la nôtre. Tout semble prouver, au contraire, et le texte latin l'explique parfaitement ainsi, que ces quatre mots, et en particulier l'*élision* et l'*hiatus* dont je m'occupe, représentaient non pas un effet nettement perceptible à l'oreille, mais une simple règle prosodique ou un calcul de l'intelligence.

La différence, on le voit, est immense. Selon l'opinion commune, ce vers de Virgile

Illum etiam lauri, illum etiam flevere myricæ,

se prononçait de cette manière :

Ill'etiam laur', ill'etiam flevere myricæ.

Selon l'opinion que je soutiens, et qui est aussi, je pense, celle de M. Quicherat, comme c'est la seule que nous enseignent les grammairiens latins, on le *scandait* ainsi, c'est-à-dire que dans le calcul du vers l'on ne comptait pas les syllabes élidées; mais on le prononçait tel qu'il est écrit, en appuyant sur les syllabes accentuées, et glissant très-légèrement sur les autres.

VI. P. 53, sur ces mots : « C'étaient les longues et les brèves qui déterminaient le mètre. »

Je suis toujours frappé quand, je pense à la constitution des vers chez les anciens, d'une difficulté qui ne me paraît pas avoir été clairement résolue par les érudits; c'est celle qui se rapporte à la naissance même et au développement de la prosodie antique[1].

1. Ces considérations sur la *Naissance de la prosodie grecque*, ont été insérées dans la *Revue de l'instruction publique*, numéro du 13 mai 1858.

Il ne s'agit pas ici des syllabes brèves ou longues, considérées dans leur nature intime. J'ai dit ailleurs[1], et je confirmerai bientôt cette assertion par des preuves nouvelles et nombreuses[2], que cette longueur ou cette brièveté n'étaient pas réelles : que c'était une valeur de compte, et que l'oreille ne s'en apercevait que par l'effet de causes étrangères, comme serait l'accentuation. J'écarte ici cette question. Je prends la distinction prosodique des brèves et des longues comme un fait avoué de tout le monde et incontestable ; et je me demande quand cette distinction s'est introduite, et comment elle s'est accomplie ; quand et comment elle a pu déterminer les vers et les régir. Je chercherai subsidiairement quelle est l'authenticité des poëmes d'Homère par rapport à la rédaction définitive des vers qui y entrent.

I. Parlons d'abord de la distinction des brèves et des longues. Il est bien constant qu'elle n'a pas toujours existé ; que pendant longtemps il n'y eut, en grec comme en latin, aucune prosodie reconnue. Ce dernier mot détermine exactement ma pensée. Je ne veux pas dire qu'il n'y eût pas absolument de brèves ni de longues, puisque personne ne conteste que les syllabes accentuées, pénultièmes ou antépénultièmes, sont naturellement longues par rapport aux autres[3]. Ce n'est pas de cette quantité naturelle que je m'occupe ici ; je parle de cette autre, toute conventionnelle, qui attribue aux syllabes une certaine valeur toujours la même, et qui les fait compter dans les vers pour un temps ou pour deux, indépendamment de la position de l'accent.

C'est là précisément la prosodie ancienne qui a été établie par les grammairiens, et n'a pu l'être que sur des vers pris eux-mêmes pour le type et le modèle de la quantité grecque.

1. *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, n° VI; et ci-dessus, p. 59 et suivantes.

2. Voy. l'*Éclaircissement* IX.

3. *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, n° VI, p. 219 et suivantes.

Ces vers ont donc là, comme partout ailleurs, précédé leurs règles[1]. Nous savons qu'à une certaine époque ils ont été soumis au calcul prosodique dont il s'agit, mais qu'auparavant ils ne l'étaient pas. L'hexamètre, le premier qui ait été estimé à un certain nombre de pieds, remonte aux environs de la guerre de Troie[2]. Les vers chantés par les Amphion, les Linus et autres, n'étaient pas calculés; comme les premiers saturniens des Latins, ils ne tiraient leur harmonie que du rhythme[3], c'est-à-dire de la succession plus ou moins régulière des syllabes accentuées et des syllabes glissantes, sans aucune acception de la quantité proprement dite.

Lorsque le calcul commença, il ne fit pas le vers assurément, puisque le vers existait avant lui, il le régla seulement, et détermina son nom. Encore fut-il assez souvent négligé, du moins au commencement, et tant qu'on n'en eut pas la grande habitude. Athénée le marque expressément, lui qui explique les nombreuses licences de la poésie d'Homère, en disant[4] qu'elle était toute composée pour le chant, tandis que les poëtes postérieurs se sont appliqués à rendre leurs vers irréprochables par rapport à la prosodie[5].

Le chant dont parle ici Athénée n'est autre chose que le *chant du discours*, le μέλος λογώδες, qu'avait signalé Aristoxène[6], et qu'il déclare formellement consister dans les syllabes accentuées, précédées et suivies de syllabes glissantes, c'est-à-dire, par conséquent, dans le rhythme.

1. Cic., *Orat.*, c. LV, n° 183; Quint., *Instit. orat.*, IX, c. IV, n° 114; S. Aug., *De ord.*, II, XIV, n° 60.

2. *Thèses de grammaire*, n° XI, p. 232.

3. *De quelques points des sciences dans l'antiquité*, n° IX, p. 303.

4. *Deipnosophist.*, lib. XIV, p. 632.

5. Cf. M. Egger, *Essai sur l'histoire de la critique*, note D, § II.

6. Dans Meibom, p. 18. Il n'est pas nécessaire de réfuter ici ceux qui croient que le chant antique dont il s'agit était ce que nous appelons vraiment du chant, c'est-à-dire la juste intonation des notes d'une échelle. Ceux qui ne reculent pas devant cette pensée, interpréteront sans doute aussi de même ce passage de l'*Orator* (c. VIII, n° 27), où Cicéron dit que les orateurs asia-

Que fallait-il pour passer de la simple prose rhythmée aux vers? J'entends aux vers naturels et non pas aux vers artificiels formés d'un certain nombre de pieds calculés? Il fallait mettre dans les sections du discours cette sorte de cadence semblable, ou de mesure à peu près égale que l'oreille y reconnaît avec assez de plaisir pour distinguer du parler ordinaire le langage qui y est soumis[1]. C'est à quoi l'on arriva, par l'invention du vers *héroïque* ou de l'ἔπος, qui est devenu, mais n'était pas encore le vers hexamètre, c'est-à-dire ce vers que nous connaissons tous, qui est partagé en six pieds d'égale valeur.

A cette époque, la cadence d'un vers tel que celui-ci :

Ἐπειδὴ νῆας τε καὶ Ἑλλήσποντον ἵκοντο

ne différant pas pour l'oreille de celle d'un autre, comme :

Ἄλλοι μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες ἱπποκορυσταί,

le premier était regardé comme tout aussi légitime que le second. C'est plus tard, quand on eut distingué les quantités prosodiques, et réglé que l'hexamètre commencerait toujours par une syllabe longue, qu'on remarqua que la première d'ἐπειδή était brève, et qu'ainsi le vers qu'il commence était irrégulier.

Il en fut de même de tous ceux qu'on reconnut désormais ne pas satisfaire aux règles nouvellement inventées,

tiques chantaient leurs discours d'une voix hurlante. « Quum vero inclinata ululantique voce, more asiatico, canere cœpisset, quis eum ferret? » — Que dire à ceux qui croiront que *canere* ici, comme dans *arma virumque cano*, signifie donner à ses syllabes les intonations *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, ou *si*? Rien, sans doute, sinon qu'ils devraient bien apprendre à distinguer le sens propre et le sens figuré des mots. Voyez d'ailleurs l'*Éclaircissement* XI.

1. *De quelques points des sciences*, etc., n° XI, p. 334. C'est si bien là l'origine des vers chez les anciens, que Denys d'Halicarnasse (*Vies des orateurs*) reproche à Isocrate, à cause de la presque égalité des membres de ses périodes, de rappeler trop le mètre poétique. Voyez d'ailleurs sur ce point l'*Éclaircissement* II, ci-dessus, p. 147, 148.

quelque justes et irréprochables qu'ils eussent paru auparavant; absolument comme nous-mêmes, nous déclarons faux et irréguliers les anciens vers français où se trouvent des hiatus, quoiqu'on ne les jugeât pas tels alors que la règle n'était pas faite.

Quand donc la distinction des brèves et des longues fut-elle nettement établie? Il est difficile de le dire avec précision ; toutefois nous trouvons dans l'histoire de la grammaire un fait important et qui nous servira tout à l'heure. Rappelons avant tout que les Grecs distinguaient sans cesse les longues de nature et les longues par position, μακραὶ φύσει et μακραὶ θέσει. Celles-ci n'avaient, si l'on peut ainsi parler, qu'une longueur grammaticale. Elles étaient brèves en fait. On les estimait longues par convention, ou on les marquait en doublant la consonne suivante. Mais évidemment ce n'est pas là ce qui peut faire des longues ou des brèves effectives. Aussi voyons-nous que si pour la mesure du vers elles comptaient autant que les longues de nature, on ne leur accordait pas du tout le privilége qu'avaient les véritables longues, de ramener l'accent sur la pénultième quand elles étaient finales, ou d'être marquées elles-mêmes du circonflexe quand elles portaient l'accent, étant pénultièmes[1].

Ainsi, la distinction prosodique des syllabes n'a été précisément formulée que quand on a par un signe certain séparé les longues de nature des brèves de nature. Or, nous savons quand cette séparation s'est faite pour la première fois. Simonide de Céos, né, selon l'opinion commune, 558 ans avant notre ère, inventa l'η et l'ω pour les distinguer de l'ε et de l'ο. Jusqu'à lui toutes les voyelles étaient à volonté longues ou brèves[2]. Il est bien probable sans doute que cette distinction représenta d'abord une différence réelle et sen-

1. Les exemples abondent. Je reviendrai sur ce point dans l'*Éclaircissement* IX.

2. Voy. l'ouvrage de M. Egger, déjà cité, p. 519 à 521.

sible, comme chez nous les *e* de *répète* et de *tempête;* les *o* de *fiole* et de *rôle;* et cette différence était antérieure à l'époque de Simonide. Mais dans les sciences, les vérités ne sont regardées comme acquises que quand elles sont formulées et cataloguées ; et l'histoire ne nous indique rien, que je sache, qui se rapporte à la quantité des syllabes longues ou brèves par nature, avant le dédoublement des *e* et des *o* grecs[1].

Je ne dis pas pour cela qu'on ne fit pas auparavant une certaine distinction prosodique des syllabes. On avait dû y être amené de bonne heure, parce qu'il y a réellement dans les langues, dans celles surtout qui sont très-accentuées, des syllabes fortement tenues, ce sont celles qui portent l'accent; et d'autres qui ne sont pas accentuées et qui glissent très-rapidement ; mais la détermination de ces syllabes était d'autant plus difficile à faire exactement, que l'accent changeait de place, et qu'alors on ne savait pas le marquer. Soit, par exemple, un mot comme Δώριος, *Dorien;* ici la première syllabe est évidemment longue, puisque l'accent est sur elle ; au génitif et au datif, l'accent passe sur la seconde syllabe : Δωρίου, Δωρίῳ. Prononcez ces mots en appuyant sur l'iota ; vous verrez bien qu'il devient long, et que l'oméga s'est au contraire abrégé. Mais cette observation si facile aujourd'hui, on ne la pouvait pas faire alors que les signes n'existaient pas. On supposa donc (c'était l'hypothèse la plus naturelle, quoiqu'elle fût tout à fait fausse), que les syllabes restaient constamment dans les mots, telles qu'on les avait observées d'abord;

1. Un grammairien grec (Bekker, *Anecd. gr.*, p. 780) dit qu'avant l'invention de Simonide, on marquait l'*o* et l'*e* longs en mettant sur ε et ο le signe de la longue. Ce n'est pas là la marche de l'esprit humain. On note les faits particuliers avant d'arriver aux vérités générales ; et de même les signes généraux, bien que les premiers dans l'ordre rationnel, sont les derniers dans l'ordre des temps. Si les signes prosodiques eussent existé du temps de Simonide, il n'aurait pas inventé l'ēta et l'oméga, ou il eût étendu son invention à l'alpha, à l'iota et à l'upsilon longs.

qu'ainsi l'ω de Δώριος demeurait toujours long, et l'iota toujours bref; et comme on ne savait pas d'où venait l'harmonie des vers, on dut supposer et l'on supposa en effet qu'elle se produisait par un certain arrangement régulier des brèves et des longues.

Cette doctrine, quelle qu'on la juge, remonte assurément très-haut, puisque, sans compter les poëmes des temps héroïques, il nous reste des vers de Callinus et de Tyrtée, aux huitième et septième siècles avant notre ère, où sont observées les règles générales de la versification grecque. D'ailleurs la distinction que l'on fit alors du vers hexamètre, du pentamètre, et un peu plus tard de l'iambique, montre bien qu'en effet la délicatesse de l'oreille, en ce qui tient aux divers arrangements des syllabes, s'était développée et augmentée depuis le temps de la guerre de Troie.

Mais quand on pense qu'alors toutes les voyelles étaient longues ou brèves à volonté; qu'on doublait au besoin les consonnes, que les voyelles qui se rencontraient s'élidaient ou ne s'élidaient pas, selon le caprice du poëte; qu'on ajoutait pour la mesure tantôt le ν euphonique tantôt l'iota; on est bien obligé d'avouer qu'avec une métrique si complaisante, les règles n'étaient à peu près rien, et que l'exacte obéissance à ces règles se réduisait presque toujours à une certaine façon d'écrire les mots. Ainsi, le premier vers conservé de Callinus, commence par μέχρις τεῦ, etc., ce sont trois longues. Supposons que la seconde syllabe eût dû être brève: on aurait écrit μέχρι τεῦ : Le poëte n'est pour rien là dedans, le copiste est tout. On lit de même dans Tyrtée ἐπὶ προμάχοισι πεσόντα : le poëte avait-il mis προμάχοισι ou προμάχοις? Je l'ignore, d'autant plus que la prononciation de ces mots, accentués comme ils doivent l'être, avec le fort de la voix sur *á*, est sensiblement la même. Mais si les vers, tels que Tyrtée les avait prononcés ou composés, n'étaient pas absolument réguliers, les grammairiens qui nous les ont transmis les ont

régularisés par l'addition de lettres peu apparentes, que peut-être même on ne prononçait pas du tout.

Je ne m'arrête pas sur ce point. Ce que je veux faire remarquer ici, c'est seulement que tant que les choses ne sont pas nettement définies et marquées par des caractères distincts, il n'y a rien de certain, rien de fixe ni de bien connu : et voilà pourquoi l'invention de Simonide est si importante dans la présente question; elle a déterminé certaines syllabes comme absolument longues ou brèves. Nous savons bien que cette proposition même est fausse, si on l'entend dans son sens naturel; que les syllabes longues dans certaines positions deviennent brèves dans d'autres; mais il ne s'agit pas ici de la longueur réelle des voyelles, il s'agit de leur quantité d'opinion. Simonide est le premier qui l'ait déterminée d'une manière évidente et durable; et il a ainsi posé sur une base solide la métrique grecque, laquelle auparavant était absolument arbitraire.

La distinction des brèves et des longues de nature une fois faite pour l'*e* et l'*o* grecs, on songea naturellement à l'étendre à tous les mots de la langue. D'après quels principes se guida-t-on dans cette recherche? On en trouva immédiatement deux qu'il ne s'agissait que d'accorder ensemble.

Le premier était l'autorité des livres d'Homère, autorité d'autant plus complaisante que le poëte, en supposant même qu'on eût, sans aucune erreur, les vers qu'il avait récités, n'avait pas du tout pensé à cette quantité prosodique qu'on allait faire sortir de ses ouvrages.

Le second principe, bien plus élâstique encore, et sans consistance, comme tous ceux qui sont imaginés *à priori* pour le besoin de la cause, n'était autre que la fantaisie des grammairiens et les règles qu'ils établissaient avec plus ou moins de vraisemblance et d'adhésion de la part de leurs confrères. Celle de la double consonne allongeant la voyelle précédente, et une foule d'autres étaient de ce genre : elles

ne reposaient que sur la convention, et pouvaient servir à toutes fins, comme on va le voir.

Prenons pour exemple et pour sujet le premier vers de l'*Iliade* :

Μῆνιν ἄειδε, θεὰ, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
Οὐλομένην.

Ce vers a naturellement servi à déterminer la quantité de tous les mots qu'il contenait. La réunion et la disposition des syllabes semblables ou différentes avaient été désignées sous le nom de *pieds;* on avait déterminé les principaux de ces pieds, et une fois arrêté que l'hexamètre en aurait six, les quatre premiers dactyles ou spondées indifféremment, le cinquième, ordinairement dactyle, et le sixième spondée ou trochée, il fut facile d'appliquer à chaque syllabe la quantité qui lui appartenait, et d'écrire les mots en conséquence, par ε ou η, par ο ou ω, par une voyelle simple ou une diphthongue, avec une consonne simple ou une consonne double. Par exemple, le premier mot μῆνιν s'était écrit μένιν avant l'invention de l'η. Le poëte ne l'a pas placé dans une situation où il fallût regarder la première comme brève. Mais s'il l'eût fait quelque part, les grammairiens auraient aussitôt admis la double orthographe μῆνιν et μένιν, comme ils l'ont fait pour d'autres mots. Toujours est-il aisé de comprendre qu'après avoir ainsi comparé et catalogué tous les mots employés une ou plusieurs fois par Homère, avec des quantités semblables ou différentes, on en put déduire, soit des règles particulières pour des mots déterminés, soit des règles générales, comme celles qui regardent les diphthongues, les doubles consonnes, les terminaisons, etc.; et qu'en étendant ces règles d'un mot primitif à tous ses dérivés et composés, on put établir pour le grec une sorte de *Gradus ad Parnassum*, aussi respecté de tout le monde que l'étaient les chants homériques eux-mêmes.

Ce fut là cependant un ouvrage de très-longue haleine, que nous supposons beaucoup trop facilement s'être, pour ainsi dire, produit d'ensemble, par la constitution même de la langue grecque, et la seule analyse de la prononciation[1]. L'histoire montre qu'il en a été tout autrement; que beaucoup de siècles se sont écoulés avant que rien fût fixé à cet égard; et c'est ce que nous allons faire voir nous-même, en examinant de près la seconde question que nous nous sommes posée tout à l'heure et dont je rappelle l'énoncé.

II. Quand et comment la distinction des brèves et des longues a-t-elle déterminé et régi les vers?

Les premiers poëtes grecs, Amphion et ses successeurs immédiats, les Eumiclée, les Musée, les Linus, remontent au quinzième et au quatorzième siècle avant notre ère. Vers le temps de la guerre de Troie, c'est-à-dire deux ou trois cents ans plus tard, sous l'inspiration d'Olen, ou de Phémonoé, ou d'Orphée, ou d'Homère[2], les vers, qui auparavant étaient purement rhythmiques, commencèrent à être mesurés, c'est-à-dire que la cadence en devint plus égale et plus agréable à l'oreille. Dès le temps d'Aristote, on ne connaissait rien en Grèce qui fût antérieur aux chants d'Homère; il est donc inutile de s'attacher à ce qui l'a précédé, et nous n'avons à

1. Feu Aug. Thierry, causant avec moi de la quantité des syllabes, soutenait ce qu'il m'avait d'ailleurs écrit précédemment, que cette prosodie n'était pas réelle chez les Romains; qu'importée de la Grèce, elle n'avait pu modifier aucunement la langue latine : et qu'ainsi les longues et les brèves prosodiques n'y avaient qu'une valeur de compte. Quant au grec, il n'en était pas de même selon lui : là les longues et les brèves devaient avoir eu une valeur naturelle, que les grammairiens n'avaient fait que constater; et, comme je lui demandais comment il accommodait ces valeurs avec l'accent qui les contrariait, ce savant homme me répondit qu'il n'y comprenait absolument rien; mais qu'il ne voyait pas du tout d'où la quantité aurait pu venir aux Grecs, et qu'il admettait ce qu'il trouvait attesté par tout le monde. Je conteste, pour moi, la généralité de l'attestation, et quant à l'origine de la quantité grecque, j'en suis d'autant moins embarrassé, qu'elle est tout artificielle, comme on le verra mieux dans un instant.

2. *Thèses de grammaire*, n° XI, p. 231.

parler en effet que de ses poëmes, et à rapporter d'abord ce que l'on sait sur eux d'une manière positive.

« Pendant des siècles, dit Ficker[1], ces chants se conservèrent dans la mémoire des rhapsodes, qui les allaient récitant avec enthousiasme. Bientôt ils devinrent les chants favoris des Grecs, ils furent recueillis et apportés par fragments dans la Grèce propre par Lycurgue (vers 880 avant notre ère), confiés ensuite à l'écriture et mis en ordre par les diascévastes, ils furent par eux retouchés plus tard, classés, complétés et continués, de sorte qu'avant le siècle des alexandrins, on comptait déjà huit révisions des chants homériques. Enfin, par les soins des critiques d'Alexandrie, ils reçurent la forme d'où fut tirée, dans les troisième et quatrième siècles après J. C., le texte qu'on en possède maintenant. »

Tout cela est aujourd'hui connu et avoué des érudits; si ce n'est pourtant la participation de Lycurgue à la collection des chants d'Homère, que M. Egger[2] déclare être une fable pitoyable et qui ne peut soutenir l'examen. Selon lui, la première opération, à ce sujet, est celle qu'a fait exécuter Pisistrate, trois cent quarante ans plus tard. Il m'est impossible, je l'avoue, de n'être pas convaincu par les raisons de M. Egger. Voilà donc des poëmes qui se sont transmis de bouche en bouche, sans être écrits nulle part, pendant cinq siècles environ[3]. Puis, lorsque Pisistrate eut fait rassembler de tous côtés, et publié les copies de ces chants épars, et souvent disparates, les diascévastes et les grammairiens s'en emparèrent, les étudièrent, les coordonnèrent et les corrigèrent pendant huit cents ans, et produisirent ainsi notre texte actuel. Je ne m'arrête pas au peu d'authenticité que nous présente cette recension après un pareil laps de temps et

1. *Hist. abrégée de la littér. classique ancienne*, t. I, § 18.
2. *Essai sur l'histoire de la critique*, note D, § 2, p. 518.
3. D'Homère, vers l'an 1000, à Pisistrate, en 540 avant notre ère.

dans de telles conditions; mais je voudrais me rendre compte du travail qui dut être exécuté, surtout lorsque l'on eut entre les mains les copies écrites de ces poëmes. Alors seulement on put s'occuper avec le soin convenable de la quantité prosodique et de la régularité des vers : car s'il y a quelque chose d'indubitable au monde, c'est assurément la négligence absolue des règles de la versification dans les vers qui ne sont pas écrits, et au contraire, l'observation de plus en plus sévère de ces règles, et surtout des règles purement grammaticales, à mesure que les poëmes se récitent moins et se lisent davantage[1].

Cette loi, observée partout où l'on a pu étudier les très-anciennes poésies, a eu son application en Grèce aussi bien que chez nous et chez tous les peuples modernes. Les règles, une fois établies, régirent à leur tour les vers d'où on les avait tirés. On reconnut, on déclara fautifs, et, sans aucun doute, on corrigea autant qu'il était possible, ceux qui n'y étaient pas conformes, et ces corrections firent modifier l'orthographe du texte, et nécessitèrent dans l'écriture des variations qu'on pourrait qualifier d'*inconcevables*, si la prononciation avait dû les reproduire exactement. Les Grecs, qu'on nous dit si sensibles et si prompts à saisir le ridicule, se seraient assurément moqués des rhapsodes qui changeaient d'un vers à l'autre la quantité des syllabes des mêmes mots, comme nous ririons d'un acteur qui prononcerait *cheval* pour rimer avec *mal*; et qui, un peu plus loin, pour rimer avec *mâle*, prononcerait *chevâl*.

Je n'hésite donc pas à penser que la plupart des variantes étaient pour l'écriture et non pour le débit à haute voix; autrement dit pour les yeux et non pour l'oreille. Je me rappelle que ce qui, dans toutes les langues possibles, constitue essentiellement l'harmonie des vers, c'est le rhythme plus ou moins

1. M. Egger, ouvrage cité, note D, § 2, p. 519.

régulier; que ce rhythme est déterminé par les accents, et que l'harmonie versifique qui en résulte est tout à fait indépendante du son absolu des lettres, quoique celles-ci influent certainement de leur côté sur la sonorité, la douceur et l'agrément du langage.

Mais pour cette harmonie, ou plutôt cette cadence particulière que j'appelle *versifique*, parce qu'elle constitue le vers en tant que vers, elle est si indépendante du son des lettres, qu'elle reste la même dans nos alexandrins semblablement rhythmés, quels que soient les mots qui y entrent; et qu'en grec même elle ne varie pas, soit qu'on prononce à la façon d'Érasme, soit qu'on adopte la prononciation des Grecs modernes. La seule chose importante, c'est qu'on rhythme convenablement le vers, c'est-à-dire qu'on donne aux syllabes marquées de l'accent aigu ou du circonflexe l'intensité qu'elles doivent avoir.

Pour obtenir de cet effet une idée nette et sensible, je ne me contente pas d'écrire, je prononce le premier vers de l'*Iliade* en appuyant fortement sur les accents, lesquels le divisent évidemment à l'oreille, comme je le marque ici par des barres verticales :

Μῆνιν | ἄειδε, | θεὰ, | Πηληϊάδεω | Ἀχιλῆος.
Οὐλομένην. |

Je trouve là une harmonie assurément très-remarquable : et il est facile de voir qu'elle resterait sensiblement la même, quand le vers serait écrit ainsi :

Μῆνιν | ἄειδε, | θεὰ, | Πηλεΐδεο | Ἀχιλλέος
Ὀλομένην, |

tant il est vrai que la différence entre ces deux éditions est plutôt dans les lettres tracées que dans les sons entendus. Or, ces modifications dans l'écriture, qui sont sans contredit

l'œuvre des grammairiens[1], nous pouvons les étudier et nous en rendre compte en comparant au vers régulier des éditions, le vers purement rhythmique que je viens de poser, où j'ai substitué aux formes exigées par la quantité prosodique les formes plus communes de la langue grecque.

Le premier mot différent, c'est Πηληϊάδεω, au lieu de Πηλείδεο. Ce dernier est la forme ordinaire, c'est Πηλείδης qu'on trouve presque toujours dans l'*Iliade* (ch. I, v. 146, 223, etc.). Pourquoi cette forme allongée Πηληϊάδης? — C'est que Πηλείδεο nous aurait donné près d'un pied de moins que la règle ne veut. On ne pouvait donc pas le laisser subsister.

Πηλείδης prend un epsilon après le lambda. Pourquoi y a-t-il un êta dans Πηληϊάδης? — C'est qu'il forme la première syllabe du quatrième pied, et qu'il y faut une longue. C'est ainsi qu'au bout du vers on lit Ἀχιλῆος, au lieu d'Ἀχιλέος. C'est la première syllabe du spondée final, on ne pouvait pas la laisser brève.

Dans Πηλείδης, ει forme une diphthongue. Pourquoi dans Πηληϊάδεω, l'iota est-il marqué d'un tréma? — C'est qu'il faut pour compléter le quatrième pied une syllabe brève de plus. C'est ainsi qu'au vers 9, on lit βασιλῇϊ χολωθείς, au lieu de βασιλεῖ; et au vers 80, ἀνδρὶ χέρηϊ, au lieu de χέρει, parce que la forme la plus usitée n'eût donnée qu'une syllabe, et qu'il en fallait absolument deux, dont la première longue, pour la régularité des pieds. La même raison, au vers 73, a fait séparer les deux voyelles ἰϋφρονέων pour avoir dans l'écriture la dernière brève d'un dactyle et la longue du suivant. Mais tout cela ne se prononçait pas : car qui eût pu souffrir dans la poésie sérieuse une décomposition de diphthongue analogue à celle d'un *tro-u* pour un *trou*, ou d'un *baté-a-u* pour un *bateau*.

Le mot Πηληϊάδεω se termine par un oméga. Pourquoi cela?

1. M. Egger, *Essai sur l'histoire de la critique*, note D, § 2, p. 515.

Tous ces génitifs ont naturellement des omicron : ἀργυρέοιο βιοῖο pour ἀργυρέου βιοῦ (v. 49) ; Ἀγαμέμνονος Ἀτρείδαο (v. 203). — C'est qu'indépendamment de la synizèse, qui fait compter εω pour une seule syllabe[1], il faut une longue pour commencer le cinquième pied, et qu'on ne l'avait pas avec l'omicron.

Le nom d'Achille s'écrit presque toujours en grec par deux lambda. On le voit au 7e vers δῖος Ἀχιλλεύς ; au 54e et au 58e, ὠκὺς Ἀχιλλεύς ; au 131e θεοείκελ' Ἀχιλλεῦ, etc. Pourquoi n'en a-t-il qu'un ici ? — C'est que les deux premières syllabes de ce mot forment précisément les deux brèves d'un dactyle. C'est ainsi que le 74e vers commence par ὦ Ἀχιλεῦ, et qu'on lit au 138e Ὀδυσῆος, bien que l'écriture commune du nom d'Ulysse soit avec deux sigma, comme au vers 145, δῖος Ὀδυσσεύς. Les consonnes ont été dédoublées, pour que la voyelle qui les précède restât brève comme le veut la règle prosodique.

Nous avons déjà expliqué l'êta d'Ἀχιλῆος, au lieu de l'epsilon qui devrait naturellement y être : il ne faut pas y revenir. Mais qu'est-ce que ce mot οὐλομένην ? Ne faudrait-il pas plutôt ὀλομένην ? — Oui : le verbe ὄλλυμι appelait ce dernier participe, et c'est ainsi sans doute qu'avait dit Homère. Mais l'omicron est bref : en conservant ce mot, on avait un vers acéphale : les grammairiens ont écrit οὐλομένην, la première y étant longue comme formée d'une diphthongue. C'est ainsi qu'au vers 10 ils ont écrit νοῦσον au lieu de νόσον. On dit que νοῦσος est ionien, cela veut dire qu'Homère l'a employé. Mais il l'a préféré, ou on l'a pour lui préféré à νόσος, parce qu'il fallait une longue pour commencer le dactyle.

Imaginez maintenant qu'on ait exécuté sur les vingt-sept ou vingt-huit mille vers de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* le travail dont nous venons de rendre compte sur le premier d'entre

1. Burnouf, *grammaire gr.*, § 176 ; cf. *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, n° VI, p. 228.

eux, et vous aurez l'idée de ce qui s'est fait successivement pendant les huit ou neuf siècles de révision et d'éditions des poëmes homériques.

De là résultent ces deux conséquences : la première, que la quantité grecque n'était pas du tout quelque chose d'inhérent à la langue, comme bien des gens se l'imaginent; qu'il se trouvait sans doute dans le grec, comme dans tout autre idiome, des syllabes naturellement longues, déterminées le plus souvent par l'accent, et des syllabes glissantes presque toutes brèves; mais que la prosodie, telle qu'elle a été fixée par les travaux postérieurs, a été une affaire de convention, s'accordant quelquefois sans doute avec la longueur ou la brièveté naturelle des syllabes, mais s'en écartant aussi fort souvent, et servant alors à régler les vers, sans contribuer à leur harmonie, directement et par sa propre nature.

La seconde conséquence est que cette science s'est formée comme toutes les autres par l'amassement successif des vérités particulières démontrées ou reconnues; que ce long enfantement a occupé plusieurs siècles; et qu'il n'en fallait pas moins, d'une part, pour tirer des chants anciens et respectés, des règles qui ne fussent pas trop contradictoires entre elles; de l'autre pour y rendre conformes, au moins en général, des poëmes composés ou produits cinq cents ans avant qu'on en eût la moindre idée.

III. Cette dernière observation nous conduit naturellement à la troisième question que j'ai indiquée plus haut, celle qui regarde l'authenticité du texte de l'*Iliade* par rapport à la constitution des vers. On a élevé des doutes à bien d'autres égards; mais je ne veux pas élargir la question ici posée, et je me borne à rappeler : 1° que la première invention du vers héroïque s'est naturellement bornée à régulariser le rhythme; 2° qu'Homère est certainement le plus ancien poëte qui ait introduit ce perfectionnement dans le langage; et que, si quelques auteurs attribuent

à d'autres l'invention du vers épique, on ne cite personne qui l'ait employé régulièrement avant lui; 3° que du temps d'Homère, et près de cinq siècles après lui, on n'avait aucune notion distincte de la quantité prosodique, de celle, veux-je dire, qui fait apprécier chaque syllabe pour un ou pour deux temps; 4° que la réunion des chants homériques par Pisistrate est à peu près contemporaine de l'invention de l'η et de l'ω par Simonide; 5° que les travaux exécutés par les grammairiens sur ces mêmes chants partent tous de cette époque, c'est-à-dire du moment où la prosodie se forme: de sorte que les deux œuvres, l'établissement de la quantité grecque et la publication des poëmes d'Homère, marchent ensemble, influent l'une sur l'autre, et arrivent par des tâtonnements successifs et de nombreuses corrections à ce que nous possédons aujourd'hui. Il est assurément difficile, à qui réfléchit sur tout cela, de n'être pas convaincu que loin d'avoir en effet les improvisations d'Homère ou des Homérides, nous ne possédons que les élucubrations des grammairiens sur les textes qu'ils avaient reçus eux-mêmes.

Cette conclusion contrariera ceux qui aiment ou plutôt adorent l'antiquité, non parce qu'elle est belle, mais parce qu'elle est antique. Ce fanatisme ne saurait me toucher. J'aime le beau, quelque part que je le trouve, et l'ancienneté d'un défaut ne me le fait pas aimer davantage. L'*Iliade* est l'*Iliade*, à quelque époque qu'on l'ait composée : comme poëme, elle ne vaut ni plus ni moins parce qu'on l'avance ou qu'on la recule de cinq ou six siècles. Il est bien vrai qu'elle marque un plus grand génie chez l'auteur, s'il appartient à une époque plus ignorante ou plus barbare; mais il n'est pas ici question de l'auteur, il s'agit du poëme et, bien plus, du poëme considéré uniquement par rapport à la constitution du vers.

Ficker remarque dans son *Histoire abrégée de la littérature classique* qu'il y a dans les chants d'Homère « une unité qui

accuse un même esprit poétique, un certain cachet qui est le même partout. » — Cela est vrai, pour les idées, pour la couleur et le ton général du style; en un mot pour ce qui ne tombe pas immédiatement sous le scalpel des grammairiens; cela ne l'est plus pour ce qui rentre dans leur domaine, je veux dire la forme spéciale, l'orthographe et l'évaluation métrique de chacun des mots qui composent le vers. Là, bien loin d'avoir l'unité, nous avons le mélange confus des éléments les plus disparates. Quantité prosodique, terminaisons, changements des lettres ou des syllabes, augments admis ou rejetés, tout cela se trouve d'un vers au suivant et dans les conditions les plus opposées, selon que le mètre l'exige.

M. Dübner a consacré un chapitre de sa savante grammaire grecque au langage poétique. Il admet (§ 50) que le rhythme du vers hexamètre a eu une grande influence sur la formation de ce langage, ne doute pas qu'avec un autre mètre, beaucoup de formes des mots consacrés par Homère eussent été différentes, et résume ainsi les caractères matériels de la poésie homérique : « Cette éblouissante richesse de formes a sa source grammaticale dans la faculté de faire usage du digamma ou non; contracter, faire synizèse ou non; allonger ou abréger les voyelles; diviser les longues et les diphthongues, doubler ou transposer les consonnes; décliner par suffixes ou par désinences; employer deux ou trois formes des mêmes prépositions; conjuguer avec diverses variations. » — Tout cela est exactement vrai; mais qui n'avouera que ce sont les expédients d'un grammairien, et non pas l'inspiration d'un poëte et surtout d'un poëte qui n'en avait aucunement besoin, et qui ne se doutait pas même que la régularité des vers pût exiger tant de sacrifices.

Il y a longtemps qu'on a fait des observations analogues, surtout par rapport aux dialectes qui se trouvent, sinon pêle-mêle, au moins beaucoup trop souvent réunis dans la poésie d'Homère. On y a répondu que tous ces dialectes existaient

de son temps. M. Dübner admet cette opinion quand il dit (§ 49) « qu'au milieu de ces dialectes, et avant qu'aucun d'eux fût fixé par l'écriture, l'ancienne poésie se créa une langue qui s'appropriait les avantages de tous. » — Cette phrase, prise dans son sens propre, semble indiquer qu'Homère aurait fait de tous les parlers de la Grèce une sorte de mélange qui aurait pu plaire à tout le monde : je ne crois pas cela possible. Je consens que tous les dialectes existassent à la fois ; mais ils régnaient en des lieux différents. On ne les parlait pas tous ensemble dans la même contrée ; et l'auteur, quel qu'il ait été, avait ou devait avoir sa langue et non pas un jargon composé de quatre langues diverses.

Vraiment, quand il s'agit de l'antiquité, nous perdons quelquefois tout esprit de libre examen et de sage critique. Imaginons donc que chez nous, aux douzième et treizième siècles, un poëme comme la *Chanson de Roland* ait été pour le fond si populaire en France qu'on l'ait récité partout, au nord et au midi, au levant et au couchant. Chaque ménestrel l'eût évidemment déclamé dans les diverses villes à la façon des gens à qui il parlait. Le languedocien n'eût pas été plus compris à Rouen que le normand à Toulouse ; l'un et l'autre ainsi dépaysés n'eussent excité que le rire et les huées de la multitude. C'est ce qui serait arrivé à Homère et aux rhapsodes s'ils eussent parlé ionien aux habitants de la Doride, ou éolien aux Attiques. Chacun d'eux, soyons-en convaincus, parlait aux diverses races leur langage, parce qu'il ne pouvait pas leur en parler un autre.

Cela compris, quels textes Pisistrate fit-il recueillir ? Étaient-ce ceux qu'on chantait à Athènes seulement, ou à Corinthe ? Point du tout : il les fit prendre partout où ils étaient, c'est-à-dire que tous lui arrivèrent, non-seulement avec un grand nombre de licences et d'archaïsmes, ce qui était inévitable ; mais avec toutes les différences de dialectes que la transmission orale y avait introduites dans un espace de

près de cinq siècles. C'est comme si nous avions aujourd'hui du poëme de Roland, que je citais tout à l'heure, une rédaction picarde, une normande, une bretonne, une languedocienne, etc. Supposez qu'un érudit confrontât longuement toutes ces copies, et qu'en ayant tiré un texte mélangé de ces divers patois, il nous le donnât comme le véritable original, et le type de la langue qui se parlait alors en France, aurait-il bien opéré?

Les grammairiens grecs ont fait la même chose : ils ont pris pour le langage d'un seul homme les langages divers de tous ceux qui avaient chanté les mêmes actions; et, en composant de tout cela une sorte de mosaïque, réglée cependant par les principes abstraits qu'ils s'étaient faits, ils nous ont donné, comme usité dans toute la Grèce, un pastiche composé des dialectes dont chacun se parlait dans une contrée seulement.

Encore une fois, ces hypothèses se peuvent admettre tant qu'il ne s'agit que de pièces écrites. La parole n'est pas l'objet de la vue, et l'œil accepte facilement sur le papier des formes ou combinaisons de mots de tout point impossibles, parce que ce n'est point son affaire : et voilà pourquoi, lorsqu'il s'agit de l'état des langues dans le passé, comme nous n'en avons jamais que les témoignages écrits, nous nous prêtons aux assertions les plus extravagantes. Presque tous les lecteurs au commencement de ce siècle, n'ont-ils pas pris pour authentiques les poésies de Clotilde de Surville? et ce pitoyable jargon ne ferait-il pas encore autant de dupes qu'il y a cinquante ans, si l'attrait de la nouveauté engageait autant de monde à les lire? C'est que ces pièces étaient écrites et ne s'adressaient qu'à la vue.

L'oreille n'a pas pour la langue parlée la même indulgence. Elle s'irrite des irrégularités ou des fautes de langage, comme l'œil rejette les objets mal représentés. On a beau nous mettre sur le papier, pour le même mot, des formes

grammaticales fort différentes, en fait, Homère parlait une langue, il n'en parlait pas à la fois une demi-douzaine. S'il disait, ἔᾶν, *incedebam*, il ne disait pas ἐέᾶν; s'il déclinait ἀργύρεος, ἀργυρέοιο, il ne disait pas ἀργυρέου, comme ceux qui en France prononcent *ils chantaient*, ne disent point *ils chantiont* avec les paysans d'auprès de Paris, ni *ils chantaint* avec les Picards[1].

C'est par cela que le texte qui admet toutes ces variations dans les parties ou les accidents des mots, ne peut avoir été ni la création d'un seul homme, ni la déclamation de plusieurs devant une même population. Ce ne peut être qu'un ouvrage écrit, fait sur des copies d'origines diverses, à l'époque où la langue primitive, représentée dans ces copies, était déjà assez éloignée pour être devenue langue morte en quelque façon, c'est-à-dire pour ne s'adresser qu'aux yeux. L'oreille alors n'était pas choquée de ces formes insolites et contradictoires empruntées à des dialectes différents, et les grammairiens pouvaient, sans encourir le blâme, choisir celles qui satisfaisaient le mieux aux règles prosodiques.

De là même cette multiplicité de formes que l'on remarque dans tous les mots, particulièrement, comme le dit M. Dübner (§ 36), aux datifs pluriels de la troisième déclinaison. Ainsi πόλις fait πόλισι, πόλισσι, et πολίεσσι; βέλος fait βέλεσι, βέλεσσι et βελέεσσι, comme νέκυς, νέκυσι, νέκυσσι et νεκύεσσι, etc.; nous avons ainsi des tribraques, des amphibraques et des péons; quelle facilité pour faire des vers justes! Mais combien ce manége habituel aux grammairiens ne devait-il pas être inconnu aux poëtes!

1. L'auteur du traité de *La poésie d'Homère* remarque bien qu'on trouve les dialectes mêlés dans son ouvrage; il en conclut non pas que ces dialectes étaient simultanément employés dans toutes les contrées de la Grèce, mais bien qu'Homère y avait voyagé et en avait mélangé les caractères, Λέξει δὲ ποικίλῃ κεχρημένος, τοὺς ἀπὸ πάσης διαλέκτου τῶν Ἑλλήνων χαρακτῆρας ἐγκατέμιξεν, ἐξ ὧν δῆλός ἐστι πᾶσαν μὲν Ἑλλάδα ἐπελθὼν καὶ πᾶν ἔθνος. P. 321, t. V de l'édition de Samuel Clarke.

Ne poussons pas plus loin ces considérations mille et mille fois évidentes, à ce qu'il me semble, et tirons-en seulement cette conséquence inévitable, d'abord que les vers reçus aujourd'hui sous le nom d'Homère ne sont pas du tout les siens, au moins en général, mais ceux que les scoliastes ont composés sur les textes courants, d'après les règles qu'ils s'étaient tracées; ensuite qu'entre tous ces vers, ceux qui paraîtraient le plus lui appartenir sont précisément les plus irréguliers, puisque ce sont ceux qui ont le moins souffert des révisions et des corrections des grammairiens, soit qu'ils aient échappé à leur attention, soit que, parvenus en leurs mains sous une forme à peu près identique dans toutes les éditions, ils aient par là même découragé tous les essais de redressement ou de leçons nouvelles.

VII. P. 55. Sur ces mots : « Tels sont donc, non-seulement selon les modernes, mais selon les anciens, les trois accidents du discours, le *rhythme*, le *mètre* et le *vers*. »

Ces définitions du rhythme, du mètre et du vers sont si bien les véritables, que toutes les fois qu'on s'en écarte ou qu'on se fait une autre idée de ces trois choses, ou que, comme il arrive à bien des gens, on prononce les mots sans se faire aucune idée, on tombe dans les non-sens, les faux sens ou les contre-sens. C'est ce dont une excellente traduction française de l'*Orator* nous donne la preuve dans un passage qui a précisément le rhythme pour objet.

Cicéron cherche d'où vient l'harmonie du discours, et il écrit (c. XLIX, n° 165) : *Duæ sunt igitur res quæ permulceant aures, sonus et numerus.* « Il y a deux choses qui flattent l'oreille, le son des syllabes et le nombre ou rhythme. « *De numero mox*, ajoute-t-il ; « je parlerai tout à l'heure du rhythme. » Et en effet, après quelques mots consacrés au son des syllabes, il s'exprime ainsi : *Nec solum componentur verba ratione, sed etiam*

finientur, quoniam id judicium esse alterum aurium diximus; sed finiuntur aut compositione ipsa et quasi suâ sponte, aut quodam genere verborum in quibus concinnitas inest : quæ sive casus habent in exitu similes, sive paribus paria redduntur, sive opponuntur contraria, suapte natura numerosa sunt, etiamsi nihil est factum de industria.

M. Le Clerc traduit ainsi qu'il suit les sections de cette phrase. « Ce n'est pas assez de l'harmonie dans les mots, il faut encore savoir les mesurer. » — Ce n'est pas le sens exact ; la traduction littérale est celle-ci : « Les mots ne seront pas seulement arrangés ensemble, ils seront aussi terminés convenablement (ou selon la raison), » c'est-à-dire : Il ne faut pas seulement penser à l'arrangement des mots entre eux, il faut aussi soigner les fins des sections de phrase. Je ne vois ici, selon la teneur du texte, que le rhythme tel que nous l'avons défini dans sa nature essentielle, la disposition des syllabes en tant qu'elles sont ou ne sont pas accentuées, considérée ici particulièrement dans les fins des membres de périodes. M. Le Clerc y ajoute la mesure, qui est une qualité plus éloignée et que les anciens ne faisaient aucunement entrer dans l'idée du nombre oratoire.

M. Le Clerc continue et traduit ainsi la section *finiuntur aut compositione*, etc. : « Cette mesure dépend ou de l'arrangement même lorsqu'il est naturellement harmonieux, ou de certains effets de style, qui, comme les *chutes semblables*, les *antithèses*, les *contrastes*, ne peuvent manquer, même sans qu'on y travaille, d'avoir du nombre et de l'élégance. » — Ce sont là des à-peu-près, et non le sens rigoureux.

1° Les figures dont il s'agit ici sont des *formes* et non pas des *effets* du style ; c'est le style qui est, au contraire, l'*effet* de ces figures.

2° *Verba in quibus concinnitas inest* est rendu par : « l'arrangement même lorsqu'il est harmonieux. » — Ce n'est pas le sens, il s'agit des mots dans lesquels il y a une certaine

cadence symétrique, ces mots terminant les sections ou membres de périodes, comme la suite le montre.

3° *Quæ sive casus habent in exitu similes* ne veut pas dire les *chutes semblables* ou *homéoptotes*, mais bien les *homéotéleutes*, c'est-à-dire les *désinences semblables*. Les anciens rhéteurs distinguaient ces deux figures, et l'exemple donné par Cicéron quelques lignes plus bas est une homéotéleute.

4° *Sive paribus paria redduntur* ne signifie pas des *antithèses*, qui sont des oppositions de mots ou de pensées, sans aucun égard à l'harmonie matérielle du style dont il s'agit ici ; ce sont des *isocolons* ou *équimembres*, c'est-à-dire des membres à peu près égaux qui s'entre-balancent et forment ainsi l'harmonie de la période.

5° « Ne peuvent manquer, même sans qu'on y travaille, d'avoir du nombre et de l'élégance. » — Ce dernier mot n'est pas dans le sens. L'élégance s'entend du bon choix et du juste emploi des termes par rapport à la pensée que l'on veut exprimer, et non pas du tout quant à la cadence du discours, dont il s'agit uniquement ici. C'est le *concinnitas* placé plus haut que M. Le Clerc a voulu traduire; mais d'abord il fallait le laisser où il était, et ensuite il ne veut pas dire l'*élégance* en général, mais l'*élégance symétrique*, comme l'explique M. Quicherat dans son *Dictionnaire latin*, c'est-à-dire une disposition harmonieuse des mots ou des syllabes.

Le sens de ces passages est d'autant moins douteux, que Cicéron y revient à la fin de son traité (c. LXV, n°s 219, 220), dans des termes presque identiques et qui ne laissent aucune hésitation : *Compositione (numerosa oratio) potest intelligi; quum ita structa verba sunt, ut numerus non quæsitus, sed ipse secutus esse videatur.... Formæ vero quædam sunt orationis in quibus ea concinnitas inest, ut sequatur numerus necessario. Nam quum aut par pari refertur, aut contrarium contrario opponitur, aut, quæ similiter cadunt verba, verbis comparantur : quidquid ita conclu-*

ditur, plerumque fit ut numerose cadat. Il ajoute qu'il a déjà traité de ces formes, et qu'il en a donné des exemples, comme nous venons de le voir : *Quo de genere cum exemplis supra diximus.* Ainsi, bien certainement, il ne s'agit ici que du son des syllabes, et nullement du sens ou de la convenance des mots avec la pensée.

6° Mais la plus grave erreur dans la traduction dont il s'agit, c'est d'avoir parlé de *mesure* lorsque l'auteur latin a scrupuleusement écarté cette idée. On ne trouve, en effet, dans son texte rien qui s'y rapporte. Loin de là, il met précisément dans la mesure la différence de la prose oratoire et du vers (c. XLIX). *Quod fit item in contrariis referendis; ut illa sunt quibus non modo numerosa oratio, sed etiam versus efficitur*

Eam, quam nihil accusas, damnas.

« *Condemnas,* » *diceret, qui versum effugere vellet.*

Id, quod scis, prodest nihil; id, quód nescis, obest.

Versum efficit ipsa relatio contrariorum : id esset in oratione numerosum, « *Quod scis, nihil prodest; quod nescis, multum obest.* » — C'est-à-dire : « La même chose a lieu dans les contraires rapportés l'un à l'autre, comme on le voit dans ces exemples qui forment des vers, non pas seulement une prose nombreuse. *Eam, quam nihil accusas, damnas.* Qui voudrait éviter le vers dirait *condemnas. Id quod scis, prodest nihil; id quod nescis, obest.* C'est le rapport des deux membres opposés l'un à l'autre qui fait le vers ici; voici qui serait nombreux dans la prose : *quod scis, nihil prodest; quod nescis, multum obest.* »

Cicéron ajoute, comme si tout cela n'était pas assez clair : *Semper hæc quæ Græci* ἀντίθετα *nominant, quum contrariis opponuntur contraria, numerum oratorium necessitate ipsa efficiunt, et eum sine industria.* « Ces formes que les Grecs appellent *antithètes* (non pas *antithèses*, ce qui se rapporterait à la pen-

sée ou à la signification des mots), lorsque les contraires sont opposés aux contraires, forment nécessairement, et sans qu'on y tâche autrement, le rhythme du discours. »

Les exemples donnés par Cicéron, celui surtout qu'il tire de la quatrième *Verrine*, et la suite de ses préceptes, confirment toute cette explication. Il est impossible de ne pas reconnaître l'effet harmonique du rhythme des périodes dans ces mots du cinquantième chapitre (n° 168) : *Meæ quidem (aures) et perfecto completoque verborum ambitu gaudent, et curta sentiunt, nec amant redundantia. Quid dico meas? conciones sæpe exclamare vidi, quum apte verba cecidissent. Id enim exspectant aures, ut verbis colligentur sententiæ.* Traduction littérale : « Mes oreilles se plaisent à un ensemble de mots parfait et complet; elles sentent ce qui est écourté et repoussent ce qui est trop long. Mais, que dis-je, mes oreilles? j'ai vu des assemblées entières s'extasier quand les mots tombaient harmonieusement. Car l'oreille désire et attend que les pensées soient reliées entre elles par les mots. »

Ce qui vient après cela, la comparaison avec les anciens orateurs qui ne savaient ni lier les parties des périodes, ni compléter les membres : *Verba eligebant, et sententias graves et suaves reperiebant; sed eas aut vinciebant, aut explebant, parum* (c. L, n° 168); son respect pour ces anciens qui trouvaient de belles pensées, mais qui ne savaient pas encore les enfermer dans des phrases bien cadencées : *Plus est enim in verbis et in sententiis boni, quibus illi excellunt, quam in conclusione sententiarum, quam non habent* (n° 169); l'emploi que tous les bons orateurs ont fait des périodes, quand elles ont été connues : *Post inventa conclusio est, qua credo usuros veteres illos fuisse, si jam nota atque usurpata res esset : qua inventa omnes usos magnos oratores videmus;* tout cela est très-bien traduit par M. Le Clerc. Seulement il n'en a pas fait suffisamment apercevoir la liaison avec ce qui a précédé, précisément parce qu'il a employé dans un sens trop

vague ces mots de *mesure* ou d'*harmonie*, au lieu de ne parler que du contre-balancement des membres, qui forme par lui-même un rhythme agréable.

Je passe rapidement sur la suite de ce passage, malgré son intérêt pour la question présente; je me borne à citer les mots les plus importants. Quelques critiques voulaient exclure le nombre ou rhythme[1], *numerus latine, græce* ῥυθμός (LI, n° 170), c'est-à-dire au fond le style périodique de l'éloquence judiciaire ou délibérative, parce qu'ils le regardaient comme un piége pour les oreilles : *nimis insidiarum ad capiendas aures*. Cicéron le défend avec habileté. Il avoue que la condamnation est juste si l'on ne dit que des faussetés ou des futilités; mais si ce que l'on dit est bon, si les mots sont bien choisis, pourquoi préférer un discours boiteux et qui s'arrête à tout instant, à des phrases qui concourent exactement avec la pensée? *Sin probæ res, lecta verba, quid est cur claudicare aut insistere orationem malint, quam cum sententia pariter excurrere?* Le nombre ne fait rien autre chose que d'enclore exactement la pensée dans les mots, et les anciens eux-mêmes avaient employé les périodes, mais presque toujours par hasard, quelquefois aussi naturellement : *Numerus nihil affert aliud, nisi ut sit apte verbis comprehensa sententia : quod fit etiam ab antiquis, sed plerumque casu, sæpe natura.*

Les auteurs les plus fameux sont d'ailleurs d'accord sur l'utilité et la convenance du rhythme oratoire. Sans parler d'Isocrate et de ses disciples, Éphore et Naucrate, Aristote, qui l'a souvent combattu, déclare[2] pourtant qu'il faut dans le discours oratoire, non pas des vers, mais du nombre. *Is igitur versum in oratione vetat esse, numerum jubet* (c. LI, n° 172).

Quelle plus forte preuve que ce n'est pas la *mesure* qu'il

1. « Namque sunt numeri rhythmi. » Quintilien, *Instit. orat.*, lib. IX, c. IV, n° 54.

2. *Rhet.* lib. III, c. 8, cf. Quint. *Instit. orat.*, lib. IX, c. 4, n° 56.

fallait approuver ni recommander dans le discours, puisque la mesure fait essentiellement les vers.

L'histoire des progrès du rhythme dans la prose est très-bien tracée par Cicéron (c. LII, n° 175) et fort bien traduite par M. Le Clerc, sauf dans les mots que j'écrirai en caractère italique et que je corrige d'après les remarques précédentes : « Isocrate est bien celui de tous les rhéteurs qui a le plus approfondi cette science; mais c'est à Thrasymaque qu'est due l'invention du nombre oratoire. On voit même par ses ouvrages qu'il le porta jusqu'à l'excès. Les autres formes dont nous avons parlé et que nous avons mises au second rang dans notre discussion sur l'harmonie du style (c. XLIX, n° 165), savoir les *isocolons*, les *homéotéleutes*, les *antithètes*, qui produisent comme involontairement une juste cadence, remontent à Gorgias, qui en a même abusé. Ces deux auteurs ont précédé Isocrate; mais, s'ils ont sur lui la gloire de l'invention, il a remporté sur eux l'avantage de la retenue et de la sobriété. »

Enfin, l'orateur romain (c. LIII, n° 177), après avoir, autant qu'il le pouvait, fait connaître la nature du nombre, en cherche l'origine première ou la cause. Il s'étonne qu'on ait été si longtemps à découvrir les périodes et à en déterminer les règles, puisqu'il s'en produisait par hasard et que l'agrément des chutes devait apprendre aux orateurs à s'imiter eux-mêmes en ce point : *Ut intelligi posset id, quod casus effudisset, cecidisse jucunde; notandum certe genus, atque ipsi sibi imitandi fuerunt.*

Il ajoute, et je suis encore la traduction de M. Le Clerc : « L'oreille ou plutôt l'esprit, dont l'oreille est le messager, possède comme une mesure naturelle (*mensio*, c'est plutôt la faculté de sentir les intervalles, l'appréciation) de tous les sons. Elle juge de ce qui est trop long ou de ce qui est trop court; elle attend toujours quelque chose de fini ou qui ait une juste proportion. Si on lui présente des nombres tronqués ou

mutilés (ce sont des membres de périodes beaucoup trop courts), elle s'en offense comme si on la frustrait de ce qui lui est dû; mais des phrases diffuses ou rédondantes la choquent bien plus encore. » Entendez par là des membres de phrases excessivement longs; car il ne s'agit pas ici de la diffusion et de la rédondance, vices du style, il s'agit seulement du rhythme; et l'expression latine n'est pas à cet égard équivoque comme le français : *Productiora alia, et quasi immoderatius excurrentia, quæ magis etiam aspernantur aures.* « Ici, comme presque partout, le trop blesse plus que le trop peu. Si donc le sentiment de l'oreille et l'observation des gens de goût ont déterminé la poésie et les vers (M. Le Clerc met *la mesure du vers*, mais c'est un à peu près, ce n'est pas le sens exact), on a remarqué tout aussi naturellement, quoique longtemps après, que les mots dans la prose oratoire avaient leurs espaces réglés et leurs chutes harmonieuses. » *Sic in oratione animadversum est, multo illud quidem serius, sed eadem natura admonente, esse quosdam certos cursus conclusionesque verborum.*

Il est assurément très-remarquable que dans ces passages importants l'habile traducteur soit sorti dû sens toutes les fois qu'il a oublié ce qu'est exactement le rhythme, c'est-à-dire quand il a voulu introduire dans cette notion, soit la mesure qui ne convient qu'aux vers, soit la signification ou les pensées qui appartiennent au style, mais ne font par elles-mêmes rien du tout à la cadence du discours; et, au contraire, il nous a suffi de nous rattacher sans cesse à notre définition, prise dans la nature même de la chose, pour ramener à leur vraie signification tous les passages où l'on s'en était écarté.

VIII. P. 56, sur ces mots : « Ce seul texte trouvé, il n'y a plus rien à dire; jusqu'à ce qu'on le trouve, il n'y a rien de dit. »

En attendant que M. Vincent nous donne ce texte, en voici

un qu'il fera bien de méditer. Il est de Denys d'Halicarnasse, dans son *Traité de l'arrangement des mots* (c. XIX). Denys vient de dire que ceux qui font des vers héroïques ou des vers lyriques ne peuvent pas mettre la variété dans toutes leurs compositions.... Que dans l'épopée c'est toujours le même vers, l'hexamètre; que les rhythmes (il entend par là les pieds, comme il l'a déclaré au commencement du chapitre XVII, τὸ δ'αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμόν) ne peuvent pas non plus y être changés; qu'ils commencent tous par une longue, et qu'on n'y en admet que deux, le dactyle et le spondée (cf. c. XX). Il passe ensuite aux poëtes lyriques, et s'exprime ainsi selon la traduction de Batteux : « Dans le genre lyrique on est forcé de suivre la même marche dans toutes les strophes et les antistrophes. Il en est de même des rhythmes (pieds); ils sont les mêmes dans la strophe et dans l'antistrophe. On peut changer le chant et les rhythmes dans les épodes; et les membres dont est composée chaque période, on peut les couper comme on veut, en changer les formes, les allonger pour remplir la stance; mais la première épode une fois faite, elle devient la règle de toutes celles qui suivent; il faut y faire les mêmes membres et les mêmes vers. » Ἀεὶ τὰ αὐτὰ μέτρα καὶ κῶλα ποιεῖν.

Il est difficile de trouver un passage plus explicite et plus formel. Je ne veux pas assurément faire de Denys d'Halicarnasse un éloge exagéré. Je sais combien il a débité de rêveries sur l'harmonie des vers ou de la prose grecque (*Ibid.*, XX et XXII); mais enfin c'est un écrivain distingué; il vivait au temps d'Auguste, où la langue grecque était encore florissante; il disait là ce qui était su de tout le monde. Il en résulte que dans les strophes, dans les antistrophes et dans les épodes successives, des lignes ou des membres de semblable mesure se divisaient en pieds, et qu'il fallait que ces pieds, une fois établis, fussent constamment les mêmes et dans le même ordre. Comment ne seraient-ce pas des vers? M. Vin-

cent lui-même pourrait-il dans ces conditions y appliquer un autre nom ?

Cette déclaration est si péremptoire qu'on s'étonnera sans doute que cet érudit ait pu passer outre. On pensera qu'il a par-devers lui quelque raison solide ou plutôt irrésistible pour combattre à la fois l'opinion commune et les autorités anciennes. Eh bien ! non, il n'en cite aucune, ni textes précis, ni témoignages formels, ni traditions vagues : c'est une simple opinion, et qui n'est fondée que sur des interprétations hasardées, sur des passages mal compris.

M. Egger, dans son *Essai sur l'histoire de la critique* (p. 484), regarde comme une des plus graves autorités, en ce qui concerne la différence des μέτρα et des μέλη dans la poésie grecque, un passage des *Problèmes* d'Aristote (XIX, 31), dont voici la teneur : « Pourquoi Phrynichus et les poëtes de ce temps étaient-ils surtout des poëtes lyriques (μελοποιοί) ? N'est-ce pas parce qu'alors les μέλη étaient dans les tragédies plus nombreux que les μέτρα ? »

Sans nous arrêter ici ni à la valeur très-contestable de l'ouvrage, ni à l'incohérence des idées, ni surtout à l'incertitude du sens de la phrase, que Théodore Gaza interprète autrement[1], qu'y a-t-il là dedans autre chose que la distinction des récits iambiques où les vers étaient tous de la même mesure ou à peu près, et des chœurs où les vers étaient plus mêlés ? Et comment conclura-t-on de là ce qui est justement en question, savoir que les récits étaient des vers, et que les chœurs n'en étaient pas ?

Voici, du reste, un passage d'un grammairien grec qui dit quelque chose de plus. Il s'agit des poëmes lyriques : « Il y a des poëmes qui n'ont pas été seulement écrits selon une certaine mesure, mais qui étaient considérés avec le chant ; ils donnaient donc un double travail à ceux qui s'en occupaient, qui s'efforçaient de conserver le rhythme et d'en

1. Voy. l'édition de Duval, t. II, p. 766.

trouver le chant. » Ἐστί τινα ποιήματα ἃ οὐ μόνον ἐμμέτρως γέγραπται, ἀλλὰ καὶ μετὰ μέλους ἐσκέπτοντο· ἃ καὶ διπλοῦν κάματον παρεῖχε τοῖς σκεπτομένοις, τὸ μέτρον σπουδάζουσι διασώζειν, καὶ τῶν μέλων ἐπινοεῖν τὴν εὕρεσιν [1].

Ou la raison humaine n'est plus rien du tout, ou il faut avouer que pour les Grecs les μέλη comprenaient deux choses, savoir le μέτρον, et de plus le chant μέλος, et non pas le chant tout seul comme l'a imaginé M. Vincent.

En un mot, leurs arts étaient comme les nôtres. Ils en différaient par leur état peu avancé, et non par leur essence, comme le supposent toujours bien faussement ceux qui ne savent pas se faire une idée exacte du progrès des sciences.

Nous donnerons plus loin, dans l'*Éclaircissement* XXV, un exemple tout pratique de cette addition du chant à des paroles proposées; et nous comprendrons pleinement alors le passage du grammairien que nous venons de citer.

IX. P. 59. Sur ces mots : « Dans la réalité si l'on prononçait une brève en un quart de seconde, mettait-on exactement une demi-seconde à prononcer la longue ? »

La question si les longues et les brèves étaient réelles dans la prononciation du grec et du latin, ou si elles n'avaient qu'une valeur hypothétique et de convention, domine évidemment toutes les idées que l'on peut se faire de la cadence et du rhythme dans les langues anciennes. Il convient donc de s'y arrêter quelque temps, et c'est ce que je vais faire aussi brièvement que je le pourrai, dans cet éclaircissement [2].

J'établis d'abord le point précis de la difficulté. Il est certain, pour moi autant que pour ceux qui croient le plus fermement à la réalité de la prosodie ancienne, que les Grecs et les Latins avaient, comme tous les peuples, des syllabes brè-

1. Bekker, *Anecdota græca*, p. 751.

2. La plus grande partie de cette dissertation a été insérée dans la *Revue de l'instruction publique*, le 28 octobre 1858.

ves et des syllabes longues. Il ne l'est pas moins, que la distinction qu'ils en ont faite a été fondée d'abord sur la sensation, exactement comme quand nous disons que *a* est long dans *pâte* et bref dans *patte*, que *e* est long dans *tête* et bref dans *il tette;* nous sommes assurés de la vérité de ces propositions; et les anciens l'étaient comme nous.

Mais une théorie ne s'arrête pas aux faits observés : elle généralise tantôt bien, tantôt mal. La prosodie ancienne conservait aux syllabes reconnues longues dans certaines circonstances, la même quantité partout. C'est là ce que je crois impossible dans la réalité[1]; et alors je suis porté à croire que la règle, quelle qu'elle soit, manque d'exactitude.

Remarquons que la même chose a lieu dans toutes les langues et en particulier chez nous. Je viens de rappeler que *a* est long dans *pâte*, et que *e* est long dans *tête;* et cela est vrai quand ces mots terminent une section de phrase. Cela ne l'est plus dans *pâte d'amandes*, *pâte de guimauve*, *pâte aigrie*, *pâte iodée*, *tête d'épingle*, *tête à perruque*[2], où ces voyelles sont évidemment très-brèves, sans que, pour ainsi dire, aucun grammairien, ni à plus forte raison aucun auteur ou critique, fasse de cette circonstance une exception à la règle générale. La même syllabe peut donc avoir une longueur prosodique ou d'opinion, qui n'est pas sa longueur réelle ou sentie; et alors il importe de distinguer ces deux affections différentes.

La règle prosodique grecque et latine ne se borne pas là. Elle établit entre les longues et les brèves un rapport constant de 2 à 1, que tout le monde sent bien être impossible. S'il avait réellement existé, il n'y aurait jamais eu ni lenteur ni rapidité dans le discours; tout eût été prononcé en fractions de seconde, exactement calculables, comme une demi-se-

1. Voy. l'*Éclaircissement* VI, p. 207, 208.

2. Dans *tête-à-tête*, on remarque facilement que les deux *tête* ne sont pas prononcés de même; le premier est bref, et le second très-long.

conde pour une longue et un quart seulement pour une brève. Peut-on imaginer rien de plus contraire à ce que l'expérience de tous les jours nous apprend sur la nature du langage humain? Là encore il y a donc eu une observation mal faite, ou une règle inexactement formulée.

Ce n'est pas tout. Nous ne sommes pas réduits à cette considération abstraite. Nous pouvons prononcer les phrases ou les vers latins en conservant aux syllabes leur valeur prosodique exacte : et cette prononciation donne immédiatement aux phrases une tournure si ridicule, que jamais un homme sensé n'admettra qu'un peuple entier parlant sa langue ait pu prononcer ainsi.

Enfin nous savons très-bien ce que c'est que l'accentuation des syllabes : nous savons parfaitement aussi où tombait l'accent grec ou latin; et personne n'ignore que l'accent allonge toujours pour l'oreille la pénultième ou antépénultième sur lesquelles il tombe. Or, en grec et en latin, il y a à ces places un grand nombre de brèves qui portent l'accent et dont la quantité prosodique n'augmente pas pour cela. La longueur ou la brièveté prosodique diffèrent donc essentiellement de la longueur ou de la brièveté réelle.

Telles sont les difficultés qui m'avaient longtemps arrêté, et devant lesquelles je reculais, parce que ce qu'on nous dit dans nos classes ne nous donne pas l'idée que les anciens aient pu se tromper dans leur appréciation de la quantité véritable des voyelles; ni qu'ils aient voulu dire autre chose que ce que nous entendons; ni qu'il y ait eu chez eux le moindre doute; ni qu'il y ait eu surtout divergence entre eux sur ce sujet, ou que quelques-uns aient fait leurs réserves ou établi des distinctions.

C'est plus tard que, lisant les auteurs eux-mêmes, comparant leurs divers passages, et tâchant de comprendre *intus et in cute* ce qu'ils ont dit, j'ai cru voir qu'ils étaient loin de s'accorder entre eux sur ces faits de prononciation que nous

jugions si certains; qu'ils n'entendaient pas sous les mêmes mots la même chose que nous; que les règles que nous répétions de confiance, sur la parole de nos maîtres, nous représentaient souvent des idées fausses que les anciens n'avaient jamais eues. Dès lors je dus chercher, et je trouvai en effet des preuves nombreuses que, si nous conservions les termes de ces règles, il fallait en modifier, ou du moins en déterminer exactement la signification.

Ces preuves, je les ai réunies en grande quantité dans mes *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité* (n° VI); j'en ai signalé d'autres encore dans l'examen que j'ai fait du traité de saint Augustin, *De musica* (ci-dessus, p. 59 et suiv.). Je ne les reproduis pas ici, puisqu'on les retrouvera dans les ouvrages cités; je me contente d'apporter et d'apprécier les témoignages contenus dans les grammairiens, et d'en tirer les conséquences qu'on a, ce me semble, jusqu'ici trop négligées.

I. Je commence par la difficulté de concilier l'accent avec la quantité prosodique. Ceux qui savent ce que c'est qu'une syllabe accentuée savent aussi que cette syllabe est toujours longue en réalité quand elle est pénultième ou antépénultième. Le témoignage de Marius Victorinus l'établit formellement, quoique d'une manière un peu rapide (ci-dessus, p. 157). Les passages suivants seront plus développés et plus démonstratifs.

1° Le premier est d'un scoliaste de Denys le Thrace, qui montre qu'une syllabe brève qui porte l'accent est souvent comptée pour longue[1]. Ainsi, à la fin d'un vers d'Homère, ὄφιν fait un spondée, « l'accent aigu allongeant l'omicron; et ce n'est pas à tort, ajoute-t-il, car l'accent aigu se déployant sur la voix, et par la position et le signe de son propre caractère, semble évoquer la brève et la pousser en un rang plus élevé : de là vient que les musiciens s'arrêtent la plu-

1. Bekker, *Anecdota græca*, p. 830, 831.

part du temps par leurs accompagnements[1] sur les syllabes qui portent l'accent aigu[2]. »

2° J'emprunte le second passage à Quintilien, dans son *Institution de l'orateur* (liv. I, c. v, n° 28). Il ne sera pas moins démonstratif : *Evenit ut metri quoque conditio mutet accentum : ut* pecudes pictæque volucres ; *nam* volucres *media acuta legam : quia, etsi brevis natura, tamen positione longa est, ne faciat iambum, quem non recipit versus herous.* « Il arrive quelquefois aussi que la règle métrique change l'accent : par exemple dans cette fin de vers, *pecudes pictæque volucres;* je lirai *volucres* en faisant la seconde aiguë (c'est-à-dire en accentuant la syllabe *lu*), parce que, bien que brève de sa nature, elle est longue par position, afin de ne pas produire un ïambe que le vers héroïque n'admet pas. » L'accent est donc ici porté sur la syllabe *lu* pour l'allonger; autrement dit, pour faire sentir la longue du spondée final, on a accentué la pénultième. Je ne crois pas qu'il puisse y avoir une plus forte preuve de l'influence de l'accent sur la longueur réelle des voyelles qui en étaient affectées. C'était d'ailleurs la règle latine, que la pénultième longue portait l'accent, et en cela les Romains, beaucoup plus avancés que les Grecs, avaient reconnu la vraie nature et la puissance de cette modification de la voix. Mais le déplacement de l'accent dans un mot est,

1. Κρούσμασι, *percussionibus*, les accompagnements frappés, c'est-à-dire qui marquent particulièrement le rhythme comme font chez nous les instruments de percussion. Ce mot ainsi placé montre bien que l'accent aigu est exactement la marque de l'intensité de la voix, et non autre chose.

2. Après cela vient la déclaration que l'accent aigu peut allonger non-seulement la syllabe qu'il affecte, mais la précédente et la suivante. Le lecteur n'aura pas de peine à distinguer là dedans ce qui appartient à la chimère des théories ou à la vérité de l'expérience. L'allongement de la syllabe accentuée pénultième ou antépénultième est un fait de prononciation incontestable, celui des syllabes voisines par cet accent même n'est qu'une illusion. Ce sont des licences ou des négligences d'Homère que le scoliaste a voulu expliquer; et il a, comme toujours, imaginé des raisons tout à fait fausses pour expliquer des faits controuvés. Cette erreur ne détruit aucunement la vérité de l'observation bien faite.

en général, un barbarisme si désagréable et si irritant que les Romains ne l'auraient pas plus supporté, que les Italiens ne souffriraient aujourd'hui qu'on prononçât *ámore* au lieu de *amóre*. Il ne faut donc pas conclure de l'exemple cité par Quintilien plus qu'il ne dit lui-même; ni croire que quand Virgile abrégeait l'*e* de *tulerunt* pour faire son vers :

Matri longa decem *tulĕrunt* fastidia menses,

on suivît, en le prononçant, la règle qui reculait l'accent sur l'antépénultième, quand la pénultième était brève; ou qu'on dît *tulerunt* au lieu de *tulérunt* : ce n'est pas cela du tout. Mais il y avait en latin quelques mots dont l'accentuation n'était pas absolument fixée, ou dont la pénultième était régulièrement douteuse, au moins dans les vers, comme *volucris* et *vólucris*, *tenébræ* et *ténebræ*. C'est de ceux-là seulement que parle le rhéteur latin. Il veut dire que des deux prononciations figurées ici, et qui étaient admises dans la langue courante, la première seule était convenable au lieu désigné, si l'on voulait faire sentir la longue du spondée final.

3° Le plain-chant confirme toutes ces idées. On sait, et nous verrons dans les *Éclaircissements* XXV et XXVII, qu'il a représenté très-fidèlement la prononciation de la langue parlée, en la soumettant seulement aux intonations de l'échelle musicale; et dans les pièces très-anciennes, comme le chant de la *Préface* et celui de l'*Oraison dominicale*, on ne peut douter qu'il n'ait gardé la trace exacte de la façon de prononcer des premiers chrétiens. Or là, comme partout ailleurs, les syllabes prosodiquement brèves sont marquées longues quand elles portent l'accent, comme *pa* dans *pater*, *ni* dans *omnipotens*, *de* dans *deus*, *a* dans *agere*, etc., et les longues prosodiques y sont fort souvent marquées brèves quand elles ne sont pas accentuées, comme *di* dans *dimitte*, *om* dans *omnipotens*, *majes* dans *majestatem*.

4° Cette corrélation de l'accentuation des syllabes et de

leur longueur réelle est si impérieusement commandée par la nature, que ceux qui connaissant bien cet élément et sachant que la quantité prosodique chez les Grecs et les Romains le contrariait souvent, ont voulu concilier les deux exigences en prenant les mots de *longues* et de *brèves* dans leur sens propre, et comme signifiant en réalité ce que l'on nous répète dans toutes nos prosodies, n'ont jamais pu en venir à bout. Quelques-uns sont morts à la peine[1], sans arriver à rien d'exécutable.

II. Abandonnons maintenant l'accent prononcé pour passer aux règles purement grammaticales qui le concernent.

5° C'est une règle bien connue dans la langue grecque, que quand la syllabe finale est longue, l'accent aigu ne peut pas reculer sur l'antépénultième; elle le ramène forcément sur la pénultième. Or dans les vers cet effet n'a pas lieu du tout quand une syllabe naturellement brève devient longue par position. Ainsi dans ce commencement si fréquent chez Homère : Τὸν δ'ἀπαμειβόμενος προσέφη.... l'accent reste sur l'antépénultième βό, quoique la dernière νος y devienne longue. Il en est de même des mots suivants que vous trouverez au début de l'*Iliade*, vers 3, Ἄϊδι; vers 8, ἔριδι; vers 13, λυσόμενος; vers 43 et 86, εὐχόμενος, etc., etc., où les syllabes finales sont longues par position.

6° C'est une règle non moins générale, que quand la longue pénultième est accentuée, elle porte l'accent circonflexe si la dernière est brève, et change cet accent en aigu si celle-ci devient longue, comme on le voit dans μοῦσα qui fait au génitif μούσης. Mais rien de pareil n'a lieu pour les longues par position. Voyez dans l'*Iliade*, au vers 17, Ἀτρεῖδαι; au vers 53, ἐννῆμαρ; au vers 81, αὐτῆμαρ, etc. Toutes ces fi-

1. Cette expression est de Burnouf le père, à qui je parlais un jour de cette difficulté insoluble selon lui. Il l'appliquait, si je ne me trompe, à Nicolo-Poulo qui avait essayé toute sa vie cette conciliation et qui était mort sans y avoir réussi.

nales sont longues, et, malgré cela, les pénultièmes restent périspomènes.

7° Les élisions donnent lieu à une observation semblable. Les antépénultièmes deviennent pénultièmes, par la suppression de la dernière syllabe. Si elles sont longues, elles devraient donc porter l'accent circonflexe, et nous voyons qu'il n'en est rien : vers 13, ἀπερείσι' ἄποινα ; vers 14, στέμματ' ἔχων ; vers 18, δώματ' ἔχοντες ; vers 19, οἶκαδ' ἱκέσθαι ; vers 71, ἤγήσατ' Ἀχαιῶν, etc.

De là il suit rigoureusement ou que la longueur prosodique de la syllabe n'a aucune puissance naturelle pour déplacer l'accent et le rapprocher d'elle-même, et qu'alors ces règles sont absolument de convention ; ou que la longue par position, bien que comptée dans le vers pour deux brèves, n'a pas réellement cette valeur ; que pour l'oreille elle reste brève comme devant. Alors que devient la mesure des vers, non pas la mesure prosodique, mais la mesure effective et sensible, qu'on nous enseigne être entièrement fondée sur la supposition de cet allongement?

III. Passons à des raisons un peu différentes, et, laissant de côté l'accent, voyons quelle idée les grammairiens grecs se faisaient de la longueur et de la brièveté prosodique en elle-même. Nous trouverons plus loin un passage important de Denys le Thrace qui prouve que les Grecs n'y avaient aucun égard dans la prononciation[1]. Occupons-nous ici de la nature même des longues et des brèves.

8° Il est vraiment curieux de voir les anciens grammairiens énumérer les cas d'allongement des syllabes brèves dans les vers. Ils n'en comptent pas moins de dix[2] ; et quelques-uns sont si extraordinaires, je dirai même si ridicules, quand on y veut voir l'expression d'une réalité physique, qu'un esprit sérieux ne peut guère conserver d'illusion sur

1. Voy. l'*Éclaircissement* X.
2. Bekker, *Anecdota græca*, p. 830 et suiv.

ce point. Les voici du reste : 1° Quand la brève est à la fin d'un mot, et que le mot suivant commence par ι comme dans ἔλαθεν ἰαχή, où θεν est long; 2° quand la syllabe brève porte l'accent aigu, et même quand cet accent se trouve sur la syllabe précédente ou sur la suivante[1]; 3° quand il y a un accent circonflexe sur la voyelle qui précède ou sur celle qui suit; 4° quand la syllabe brève ou une des deux environnantes porte l'esprit rude; 5° quand après une syllabe brève finale il y a un signe de ponctuation; 6° quand après la voyelle brève finale vient une des immuables λ, μ, ν, et surtout ρ; 7° à 10° quand après une voyelle il y a dans un mot un δ, un π, un σ ou un τ : car on peut doubler ces lettres et écrire ἐδδεισε pour ἔδειδε; ποσσί pour ποσί; ὅττι pour ὅτι; et la même chose a lieu, même quand on ne peut plus les doubler, par exemple, lorsqu'elles commencent le mot suivant.

Sans doute il ne faut pas prendre pour argent comptant toutes ces balivernes, ni s'imaginer que ces règles, si exactement cataloguées par un grammairien, fussent fondamentales dans la prosodie grecque. Ce n'est au fond qu'une façon très-puérile d'expliquer quelques irrégularités dans la poésie d'Homère. Mais personne ne doutera que ces mauvaises raisons, exposées avec tant de conviction et de scrupule, ne prouvent qu'il s'agit ici de considérations toutes métaphysiques, et non d'une longueur ou d'une brièveté effective, comme nous le supposons toujours : car il ne serait pas possible d'imaginer autant de sottises contradictoires sur un effet matériellement senti et apprécié.

9° Sur les syllabes communes ou qui sont tantôt longues, tantôt brèves, il y a une déclaration bien singulière d'un des scoliastes de Denys le Thrace[2], c'est que l'invention n'en a pas été faite mal à propos par les métriciens, attendu que les hommes ne rencontrant pas toujours juste la pro-

1. J'ai parlé de ce cas tout à l'heure, p. 237, note.
2. Bekker, *Anecdota græca*, p. 826, en haut.

nonciation des mots, comme le langage normal demande les longues et les brèves de nature, on a imaginé un autre tour, et fabriqué les syllabes communes, afin que nous ne prissions pas à la bonne venue les longues pour en faire des brèves. Ἡ κοινὴ οὐκ ἀκαίρως ἐπινενόηται τοῖς μετρικοῖς· ἀλλ' ἐπειδὴ οἱ ἄνθρωποι.... οὐ πάντως εὐποροῦσι λέξεως ὡς γνήσιος λόγος ἀπαιτεῖ τὴν μακρὰν φύσει καὶ τὴν βραχεῖαν φύσει, τρόπον τινὰ παραμυθούμενοι, τὴν κοινὴν εἰργάσαντο, ἵνα μὴ ὡς ἔτυχε τὰς μακρὰς ἐν κοινῷ λαμβάνοιμεν τὰς βραχείας μέθοδον οὖν τεχνικὴν προέθεντο. — Voilà un point assez important, et qui est, ce me semble, de nature à inspirer quelques inquiétudes sur la réalité de la quantité grecque ou latine, puisque presque personne ne suivait exactement les règles posées dans les livres, et que c'est pour cela qu'on a inventé ces syllabes qu'on pouvait prononcer à volonté longues ou brèves. Dans tous les cas, la mention faite ici exclusivement des longues et des brèves de nature, prouve que les autres n'étaient pas en question, ou que la position n'augmentait que la valeur prosodique et non la durée réelle des syllabes.

10° Avançons toujours, et citons d'autres passages aussi singuliers. Tout le monde sait qu'il y a en grec deux voyelles essentiellement longues, η et ω. Mais laquelle des deux est la plus longue? Nous concevons à peine qu'on ait pu faire cette demande; et, si nous avions à y répondre, nous dirions certainement : « Elles sont égales, » ou bien « dans tel mot, c'est l'η qui est le plus long, c'est l'ω dans tel autre, etc. » La réponse des grammairiens grecs n'est pas du tout de ce genre. La voici : « On a trouvé que l'η est plus long que l'ω, car quelquefois l'ω étant final, l'accent aigu recule sur la troisième syllabe[1]. » — En effet, par les règles générales de la langue grecque, l'accent ne recule sur l'antépénultième que quand la dernière est brève. Or, il y a quelques mots tels que μάντεων, φύσεων où cet accent recule ainsi, quoique la der-

1. Bekker, *Anecdota græca*, p. 797.

nière voyelle soit un *oméga*. Cette lettre a donc dans sa nature intime quelque chose de plus bref que l'η, qui ne donne pas lieu à une semblable irrégularité. J'avoue qu'il est impossible de raisonner d'une façon plus absurde; mais cette absurdité même montre clairement ce qu'était la théorie.

11° La même question se faisait sur les deux voyelles brèves ε et ο. Apollonius et Hérodien, son fils, ont cherché laquelle des deux était la plus brève. Selon Apollonius, c'est ο, parce qu'il entre dans la diphthongue οι aux nominatifs pluriels, et que cette diphthongue y reste brève, tandis que la diphthongue ει ne l'est jamais[1]. Mais Hérodien soutient que c'est l'ε qui est le plus bref, parce que quand, dans les noms, la voyelle finale change du nominatif au vocatif, c'est toujours pour s'abréger: par exemple Σωκράτης, Σώκρατες. Or on dit Ὅμηρος au nominatif, et Ὅμηρε au vocatif; donc l'ε est plus bref que l'ο. Conçoit-on que des grammairiens non-seulement considérables, mais reconnus sans contestation pour les deux plus habiles qu'aient eus les Grecs, eussent dit avec autant de sérieux des sottises si prétentieuses, si la longueur et la brièveté des voyelles eût été quelque chose de sensible et de mesurable?

11° Il y a d'ailleurs chez les Grecs mêmes une explication de la longueur des voyelles η et ω qui nous rejette bien loin du système admis ordinairement. C'est celle d'un scoliaste qui nous assure que l'η et l'ω ont été appelés *voyelles longues* à cause de la manière dont la bouche s'ouvre en les prononçant; savoir: l'η en l'ouvrant des deux côtés jusqu'aux oreilles, et l'ω en l'ouvrant perpendiculairement depuis le nez jusqu'au menton. Δεῖ δὲ τὸ η μὲν ἐκφωνοῦντα μηκύνειν τὸ στόμα ὡς ἐπὶ τὰ ὦτα ἑκατέρωθεν, τὸ δὲ ω ἐκφωνοῦντα μηκύνειν τὰ χείλη ὡς ἐπὶ τὴν ῥῖνα καὶ τὸν πώγωνα. Διὸ καὶ ἐνομοθετήθη μακρὰ εἶναι, ὡς μηκύνοντα τὴν ἐπιφάνειαν τῶν φωνητικῶν ὀργάνων, ὑπὲρ τὰ ἄλλα φωνήεντα[2]. — Je ne donne pas cette explication pour bonne assurément;

1. Bekker, *Anecdota græca*, p. 798.
2. Bekker, ouvrage cité, p. 797.

mais si la longueur, telle que nous l'entendons, eût été réelle, serait-on jamais allé chercher des raisons si pitoyables?

13° Le sentiment de la longueur ou de la brièveté des syllabes, selon la règle prosodique, était si loin de la pensée des grammairiens, que ceux d'entre eux qui énoncent cette proposition ont soin de l'attribuer aux anciens, ce qui prouve qu'elle n'avait pas lieu de leur temps. « Les anciens, dit Mélampus[1], ne prononçaient pas de la même manière les longues et les brèves; mais ils restaient sur les longues un temps double, pour ainsi dire, et sur les brèves un temps moindre, c'est-à-dire la moitié de ce qu'il leur fallait pour prononcer une longue. » — Tout le monde reconnaît là une de ces assertions comme il s'en produit tous les jours sur ce que faisaient les ancêtres; on a plutôt fait d'y croire que d'y aller voir[2], et les grammairiens se sont toujours tirés d'affaire en concluant ainsi du signe à la chose signifiée, c'est-à-dire en affirmant comme vrai autrefois tel ou tel accident dont ils voyaient le signe, et qu'ils reconnaissaient bien n'être pas vrai de leur temps. Chez nous-mêmes n'a-t-on pas dit que la troisième personne de l'imparfait du subjonctif *aimât* devait se prononcer *mâ*, et que c'est ainsi que nos anciens prononçaient? Que de sottises aussi n'a-t-on pas débitées sur l'*e* marqué de l'accent aigu dans l'intérieur de nos mots, qu'on a dit s'être prononcé fermé autrefois, lorsque tous les témoignages prouvent qu'on le prononçait ouvert[3] comme

1. Bekker, *Anecdota græca*, p. 776.

2. A aucune époque on ne trouve dans la pratique cette distinction des brèves et des longues, donnée comme actuellement réelle. Je vois, dans la *Grammaire grecque universelle* de Scott (Lyon, 1614), ou plutôt dans l'extrait qu'il donne des traités de Guill. Bailly et de Vergara, à la p. 866, ces mots remarquables : « Syllaba longa duplam ad brevem in proferendo durationem habet, quanquam raro ita enuntiari audies ut id intervallum sentias. » Ces auteurs rappelaient les préceptes des Grecs réfugiés; et, y comparant la prononciation grecque moderne, ils reconnaissaient ce que les Grecs avaient reconnu eux-mêmes, qu'ils y étaient rarement conformes.

3. *Thèses de grammaire*, n° VII, p. 170.

aujourd'hui? Laissons donc une bonne fois de côté ces affirmations téméraires sur le passé; ou plutôt examinons-les avec un juste esprit de critique, surtout quand ce qu'elles nous annoncent est contraire à tout ce que nous voyons habituellement dans le monde.

14° Un passage singulier d'un grammairien latin va confirmer cette observation. Il s'agit de Valérius Probus, qui vivait sous Tibère et sous Claude, au premier siècle de notre ère, à l'époque où la langue latine brillait encore de tout son éclat. Valérius Probus a traité avec plus de détails que de clarté de la structure de la phrase[1], c'est-à-dire de la manière dont on doit la terminer pour qu'elle frappe agréablement l'oreille. Il croit que de son temps l'habitude, à cet égard, n'était pas exactement la même que du temps de Cicéron; il loue la terminaison disyllabe, pourvu qu'elle ne soit pas un spondée ou un trochée après un dactyle, parce que cela donnerait l'apparence d'un vers héroïque qu'il faut éviter avec grand soin. Il cite en exemple *primus ab oris* et *in quo meam voluntatem populus romanus perspicere possit* (p. 1490). Or, dans ce dernier exemple, le dactyle n'est qu'apparent, car *spi* est bref. Mais l'erreur de Valérius Probus s'explique facilement, si l'on remarque que cette syllabe portant l'accent paraît ainsi longue à l'oreille; et que les anciens, n'ayant pas de dictionnaires complets, tels que les nôtres, ne pouvaient reconnaître la véritable quantité des mots, que quand leur mémoire leur rappelait un vers où ce mot entrait[2].

15° Dans les lignes suivantes, l'auteur parle de la *Structure trisyllabique et quadrisyllabique*, c'est-à-dire des phrases où le dernier mot était de trois ou quatre syllabes. Il cite divers exemples, comme *cujus ego causa laboro*, de Cicéron, et *ad meas capsas admisero*. Il y avait des puristes qui ne voulaient pas qu'on employât ces finales, parce que, selon eux, il s'y

1. *De structura*, dans Putsch, p. 1489 et suiv
2. *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, n° VI, p. 224.

produisait toujours un barbarisme, en ce que *sa* dans *causa*, et *sas* dans *capsas*, étant des syllabes glissantes ou des *thésis*, étaient prononcés brefs. Valérius leur répond : « Nous n'avons (pour éviter le barbarisme) qu'à faire notre devoir, prononcer brèves les brèves, et longues les longues. » *Si nostrum nosmet officium fecerimus, corripientes syllabas (breves) et producentes longas :* causa laboro, sa *producentes;* capsas admisero, sas *producentes*. C'est-à-dire, en somme, que par suite d'un parti pris de grammairiens, on pouvait prononcer longues ces deux syllabes, mais que dans le langage ordinaire, qui, après tout, est le bon langage, on les faisait brèves. On s'apercevait donc très-bien que ces noms de longues et de brèves n'étaient pas justes dans la pratique; mais alors, comme toujours, on s'imaginait qu'ils l'avaient été dans le principe, selon le sens qui paraissait le plus naturel; et l'on prenait pour une faute matérielle du temps présent, ce qui n'était qu'une erreur sur la signification d'un mot employé dans le passé, ou avec un autre sens, ou mal à propos.

16° Il y a un rhéteur latin nommé Rufin, qui a écrit sur la composition et les mètres oratoires. Il commence son opuscule par des vers sur les pieds que les orateurs recherchent, et écrit entre autres choses celui-ci sur l'emploi du spondée :

Spondæo narrare solent tibi rhetores acta.

« C'est avec le spondée que les orateurs vous racontent ordinairement les faits. » Je laisse de côté la pensée, qui est sans doute très-fausse, et je remarque seulement qu'ici *rhetores* fait un dactyle, lorsque régulièrement c'est un amphimacre. Capperonier fait là-dessus, dans son édition des *Rhetores latini*, l'observation que la dernière syllabe doit être considérée comme brève, parce que le mot latin vient du grec ῥήτορες qui se termine lui-même par un epsilon. Il rappelle même comme analogue cet exemple connu de Virgile (*Buc.* VII, v. 4) :

Ambo florentes ætatibus, *Arcades* ambo,

où *Arcades* fait un dactyle à la façon des Grecs, lorsque, chez les Romains, la dernière syllabe était longue. — Fort bien, dirai-je; je reconnais très-volontiers la légitimité de cette raison, s'il ne s'agit que d'une appréciation théorique; mais si vous concluez que la prononciation était modifiée par cette considération, en vérité vous vous moquez du monde. C'est comme si j'écrivais dans des vers français :

> Oui, malgré vos rigueurs, séduisante Gulnare,
> Je veux toujours vous *adorare;*

j'aurais beau dire et prouver qu'*adorer* s'écrit et se prononce ainsi en italien, je ne rendrais pas mes vers français meilleurs.

Il en est de même de Rufin et de son *rhetores* en dactyle. Ne s'agit-il que d'une appréciation spéculative de la syllabe finale? je comprends très-bien qu'il se sauve de la prosodie latine dans la grecque, et qu'il donne comme légitime une négligence appuyée sur l'érudition; mais si le *res* final devait être et était prononcé long, et que l'imitation des Grecs le fît prononcer bref, c'est-à-dire lui ôtait la moitié de sa valeur, c'était un grossier barbarisme dont tous les Romains se seraient moqués avec raison, sans vouloir aucunement admettre la mauvaise excuse qu'on en aurait proposée.

IV. Quelques critiques, frappés de ces difficultés, de ces contradictions inexplicables, de ces impossibilités physiques, ont pensé, et j'ai moi-même déclaré avec plus de force que personne, qu'il ne fallait pas chercher dans les brèves et les longues de la prosodie antique une réalité que rien ne nous prouvait y avoir jamais été; que c'étaient seulement des valeurs de compte, de même qu'autrefois la livre et la pistole parmi nos monnaies. Assurément tous ceux qui entendent parler de ces deux valeurs, et qui ne sont pas directement instruits à cet égard, s'imaginent que c'étaient des pièces réelles et existantes qu'on pouvait donner et recevoir. Il n'en était rien pourtant. La pistole valait dix livres et la livre va-

lait vingt sous : c'était un rapport accepté partout; mais il n'y avait pas de monnaie d'or ou d'argent qui fût la livre ou la pistole : c'étaient des valeurs abstraites, auxquelles nous donnons plus tard, par suite de cette disposition de l'esprit humain à réaliser ses abstractions, une existence qu'elles n'ont jamais eue, et qui s'est néanmoins si bien ancrée dans les opinions, que bien des gens tombent de leur haut quand on leur apprend que ces pièces n'existaient pas.

Il en a été de même des brèves et des longues, avec cette différence cependant que très-souvent les unes et les autres étaient réelles, je veux dire toutes les fois qu'elles s'accordaient avec l'accentuation, comme cela arrivait, par exemple, dans le dactyle et le spondée à la fin des hexamètres latins bien faits. Quand, au contraire, l'accentuation ne s'accordait pas avec la quantité prosodique, celle-ci, n'étant que de convention, n'avait plus que sa valeur conventionnelle, et il ne restait de longueur ou de brièveté réelles que celles qui étaient déterminées par l'accent ou les habitudes de la prononciation.

Dans ces conditions, la mesure du vers ou le mètre, en bornant la longueur de la ligne, déterminait une certaine égalité dans les vers de la même espèce; mais cette égalité venait surtout, au jugement de l'oreille, de l'ensemble de la prolation, et du nombre à peu près égal ou de l'équi-distance des syllabes accentuées, et non pas de l'exacte correspondance ou de l'équi-valeur de la prosodie dans les deux vers.

V. Cette théorie fort nouvelle assurément, puisque, aperçue et même énoncée par Scoppa au commencement de ce siècle, elle n'a été sérieusement établie que dans mes *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité* (en 1853), est si vraie qu'elle nous explique un phénomène littéraire ou grammatical aussi incompris jusqu'ici qu'il est d'ailleurs certain.

Tout le monde sait comment, dans la décadence des lan-

gues grecque et latine, les vers prosodiques se perdirent et furent remplacés par des vers purement rhythmiques, c'est-à-dire où le calcul des brèves et des longues n'entrait pour rien. On a attribué ce changement à l'ignorance, à la barbarie, à la dureté d'oreille, etc. C'est bientôt dit. Ce moyen de se tirer d'affaire ne manque jamais aux faiseurs de systèmes; mais, dans la pratique, nous ne voyons pas que nos syllabes vraiment longues ou vraiment brèves soient ainsi estropiées par les hommes même les plus ignorants. Nous avons conversé avec des gens qui vivaient dans des campagnes reculées et ne savaient ni lire ni écrire, et jamais nous n'avons vu qu'ils intervertissent, comme on nous le dit ici, la quantité réelle des syllabes. Nous avons même la preuve que ces différences de prononciation ne se sont pas évanouies autant qu'on nous l'assure, dans la persistance de l'accent antique chez les Grecs modernes, et dans celle de notre accent français sur la syllabe qui le portait dans les mots correspondants de la langue latine[1]. La même chose a lieu en italien et en espagnol. De sorte que si un mot comme *pâter*, *mâter* portait

1. Voy., sur ce sujet important, une suite d'articles insérés par M. Littré dans le *Journal des savants*, en octobre et décembre 1858; en février, mai et juin 1859. Le quatrième article est surtout remarquable pour l'objet qui nous occupe; il montre par de nombreux exemples que l'ancien français, prenant du latin ses noms, substantifs et adjectifs, les a tirés selon le cas du nominatif ou d'un cas oblique, particulièrement de l'accusatif; et que dans la déclinaison imparisyllabique, si l'accent changeait de syllabe, par exemple *cántor* et *cantórem*, *pástor* et *pastórem*, *mínor* et *minórem*, *népos* et *nepótem*, les mots français dérivés *chantre* et *chanteur*, *pâtre* et *pasteur*, *moindre* et *mineur*, *niez* et *neveu* suivaient exactement le même changement. « La règle, dit l'auteur, est constante; le déplacement de l'accent dans le mot latin, suivant qu'il s'agit du sujet ou du régime, donne en français et en provençal deux formes; » (p. 291) et (p. 299) : « Toutes les langues novolatines ont, sauf les fautes commises, formé leurs mots d'après l'accent latin. Cela est la règle; mais, tandis que l'italien, conservant les mots dans leur ampleur, a par cela même conservé l'accent de la langue mère, le français, qui contractait les mots, s'est fait un accent à lui. L'accentuation latine affectant la pénultième ou l'antépénultième, il a fait porter la sienne, en raison des contractions, sur la dernière ou l'avant-dernière. » — Notez que dans ce

l'accent sur la première et la rendait longue à l'oreille, les mêmes syllabes sont restées longues en italien *pádre, mádre* et en français *père, mère.*

On est donc conduit à se demander quelles sont ces longues et ces brèves qui se sont perdues si promptement selon l'opinion que nous venons de rappeler. Sont-ce les longues et les brèves réelles, ou les longues et les brèves de convention? celles, veux-je dire, qui servaient à estimer la valeur régulière des vers? Ce sont ces dernières, sans contredit. Les autres se défendaient par elles-mêmes. Si elles étaient longues, elles frappaient l'auditeur comme longues; et l'habitude une fois prise de les entendre, il fallait bien les conserver telles quelles. Mais les valeurs de convention ne se pouvaient soutenir, puisqu'elles n'étaient pas prononcées, que par l'étude des traités de métrique ou par le maniement des ouvrages en vers où on les aurait retrouvées. C'est là ce que les savants seuls pouvaient savoir, ce qui devait disparaître et disparut en effet très-promptement, quand une nouvelle religion et de nouvelles idées firent abandonner de la masse des peuples ces poëmes où l'on chantait ce qui n'intéressait plus personne. Alors on fit des vers irréguliers, c'est-à-dire où l'on n'observait pas exactement les règles prosodiques; mais la cadence générale en était restée la même, puisque sans cela on n'aurait pas même senti que c'étaient des vers.

Bien plus, on en vint à ce point, que la mesure ne fut plus marquée que par les accents, comme dans cette prose :

Díes íræ, díesílla
Téste Dávid cúm sibýlla
Sólvet séclum ín favílla.

long travail d'une langue qui en enfante une autre, il n'est pas question des longues ni des brèves prosodiques. L'accent est tout, et avec lui, bien entendu, la longueur réelle de la syllabe qu'il affecte. Mais quant à la quantité proprement dite, il est clair qu'elle n'a jamais existé que dans la tête des érudits; le peuple ne s'en doutait pas, non plus que les orateurs ou les auteurs n'y faisaient attention.

Autrement dit, le mètre antique ayant complétement disparu, il se forma un mètre nouveau entièrement d'accord avec le rhythme, et qui, le soumettant à une équi-mension réelle plus satisfaisante pour l'oreille que cette ancienne mesure abstraite et métaphysique, devait produire et produisit en effet la versification moderne.

Ce qui résulte toujours avec évidence de cette étude, c'est que les longues et les brèves prosodiques étaient chez les anciens des valeurs de compte qu'il faut bien se garder de confondre, comme on le fait trop souvent, avec les longues et les brèves réelles, lesquelles étaient, comme chez nous, déterminées par la position des voyelles dans les mots, l'accentuation et l'insistance de ceux qui parlaient.

X. P. 74. Sur ces mots : « C'est toujours l'idée de l'arsis et de la thésis, ou de la syllabe accentuée et de celles qui ne le sont pas, qui manque dans saint Augustin. »

Cette idée manque aussi chez M. Vincent, au point non-seulement de l'entraîner dans des erreurs capitales, mais de lui faire méconnaître ce qui est déclaré le plus clairement et le plus fermement par les anciens. Il trace, dans son second article (p. 206, 207), une histoire inimaginable de la poésie et de la façon dont elle s'est séparée de la musique ; après quoi, critiquant toujours fort aigrement ce que j'ai dit sur l'harmonie des vers grecs ou latins, et l'importance que j'ai cru devoir donner à l'accent, il arrive à cette conclusion (p. 216 et 217), que pour retrouver l'harmonie constitutive de ces vers, « il faut lire les Grecs *avec leurs idées, non avec les nôtres*[1], c'est-à-dire qu'il faut chercher à en retrouver le rhythme uniquement dans la mesure ou quantité des syllabes et nullement dans l'accent. »

1. Ces deux mots sont empruntés à ma préface, et je les maintiens. M. Vincent les transcrit en caractère italique pour faire entendre que je n'ai pas fait moi-même ce que je recommande. Je tâche d'établir ici même que j'ai été plus que lui fidèle à ce principe.

Voilà l'assertion de M. Vincent : c'est fort bien. Mais il oublie de nous dire où il a puisé cette conviction. Il serait bon qu'une proposition aussi contraire à tout ce que l'on sait des lois de la parole humaine, et même aux passages connus et partout cités des classiques, fût appuyée sur quelque témoignage positif et incontestable ; et M. Vincent ne peut nous donner là-dessus que son opinion. C'est une autorité qu'il est permis de décliner.

Cherchons si nous ne rencontrerions pas chez les anciens un passage qui résoudrait la question d'une manière un peu plus certaine : je le trouve ce passage, à ce qu'il me semble, chez Denys le Thrace. C'est un grammairien célèbre entre tous. Il vivait plus de cent ans avant notre ère, quand la langue grecque était encore pleine de vie. Son traité, fort court et très-résumé, a été commenté par un grand nombre de scoliastes, dont Imm. Bekker a recueilli les explications à la suite du traité primitif. On ne peut donc douter que les préceptes de Denys soient bien les siens, quand même on hésiterait, comme l'ont fait quelques-uns, à reconnaître le texte pour lui appartenir absolument.

Or que dit Denys de la lecture tout au commencement de son traité? Il veut qu'on lise selon le sens, selon la prosodie, selon la ponctuation, Ἀναγνωστέον καθ' ὑπόκρισιν, κατὰ προσῳδίαν, κατὰ διαστολήν (n° 2, l. 15, p. 629). Il s'agit ici de la prononciation, bien évidemment, et par conséquent de l'harmonie réelle de la langue grecque, dont les éléments sont, comme chez nous, le sens, la ponctuation et les inflexions de voix désignées par le mot προσῳδία.

C'est ce dernier mot qu'il s'agit d'entendre. On sait qu'il désigne spécialement l'accent, c'est-à-dire l'intensité plus ou moins forte de la voix[1] ; mais comme il s'applique aussi

1. Voy. le Dictionnaire de M. Alexandre au mot Προσῳδία. « *En terme de grammaire*, accentuation, accent qu'on met sur les voyelles; *quelquefois, par extension*, prosodie, quantité. »

quelquefois à la quantité des syllabes, par lui-même il ne peut décider la question, et il convient de chercher dans l'auteur le sens qu'il a entendu donner.

Eh bien! Denys consacre à *l'hypocrisis*, c'est-à-dire au sens du discours, la fin du n° 2; et à ce qu'il a nommé προσῳδία le n° 3. Celui-ci est intitulé Περὶ τόνου : c'est l'accent proprement dit, ce qui prouve que, dans sa pensée, le προσῳδία qui précède se réduit à cela. Ce numéro n'a d'ailleurs que trois lignes, et les voici : Τόνος ἐστὶ φωνῆς ἀπήχησις ἐναρμονίου, ἢ κατὰ ἀνάτασιν ἐν τῇ ὀξείᾳ, ἢ κατὰ ὁμαλισμὸν ἐν τῇ βαρείᾳ, ἢ κατὰ περίκλασιν ἐν τῇ περισπωμένῃ. « Le ton est le retentissement de la voix articulée (car les scoliastes expliquent ἐναρμονίου par ἐνάρθρου), selon la tension pour l'accent aigu, l'homalisme[1] pour le grave, et la périclase, c'est-à-dire l'abaissement après l'élévation pour le circonflexe[2]. »

Voilà tout ce que dit un grammairien de la belle époque sur l'inflexion de la voix dans la lecture. La longueur ou la brièveté des syllabes n'y est pas indiquée, malgré le mot de προσῳδία qu'il s'agit de développer; et qu'on ne croie pas que le temps nous ait ici fait perdre quelque chose de ce que Denys avait dit. Tous ses scoliastes sont d'accord avec lui. Il n'y en a pas un qui suppose la moindre lacune dans son texte, ni qui pense à la remplir. N'est-il pas permis d'avoir plus de confiance dans ce témoignage unanime des grammairiens grecs que dans les affirmations lancées avec tant de facilité par des modernes?

Ce n'est pas tout : aux paragraphes 8, 9, 10 et 11, Denys parle des brèves, des longues et des communes. Il explique comment les syllabes sont théoriquement l'une ou l'autre. Il ne dit rien de leur prononciation. Nous savons déjà (ci-dessus, p. 238 et suiv.) que les scoliastes n'en parlent pas

1. L'homalisme, c'est tout ce qui n'est pas accentué dans le discours. Voy. sur ce mot l'*Éclaircissement* XXII.

2. Sur la périclase, voy. l'*Éclaircissement* XXII.

plus que lui, et qu'ils expliquent le nom de *brève* et de *longue*, en supposant qu'ils avaient dans le passé un sens tout à fait perdu de leur temps. Qu'en conclure, je vous prie, sinon que ni le lecteur ni l'orateur ne faisaient attention à cette quantité prosodique que nous sommes obligés d'étudier exclusivement parce que le latin et le grec sont pour nous des langues écrites dont l'harmonie réelle nous échappe et où l'harmonie conventionnelle est tout[1]?

Les grammairiens latins s'accordent sur ce point avec les grecs. Charisius Sosipater, dans son cinquième livre, traitait aussi de la lecture; cette partie nous manque; mais il a lui-même dressé pour son fils, à qui il destinait son livre, la table de ses chapitres; et l'on voit que les premières parties perdues sont les suivantes : *De lectione et partibus ejus contrariis quatuor, id est : de accentu et positu; de scriptione; de pronuntiatione; de modulatione.* La longueur et la brièveté périodiques n'apparaissent pas. Il est fâcheux que Diomède, qui a si souvent copié Charisius, ne nous ait pas conservé son texte; mais on en retrouve l'équivalent dans Maxime Victorin, qui écrit (p. 1938) : *Partes lectionis sunt quatuor : accentus, discretio, pronuntiatio, modulatio.* Je ne m'arrête pas à ces trois dernières sections qui ne touchent pas à ce que nous nommons précisément la *prononciation*. La *discretio* n'est que la distinction des sons absolument ou à peu près semblables, *confusarum significationum perplana significatio*[2]; la *pronuntiatio* est l'art de rendre par les inflexions de la voix les sentiments des divers personnages, et la *modulatio* celui de prendre toujours un son de voix agréable à l'oreille et d'éviter la dureté :

1. Voy. dans les *Anecdota græca*, p. 755 et suiv., le développement de Mélampus et autres sur ce sujet; et vous serez convaincu qu'il n'y a rien là de positif ni de réel.

2. On voit ici comment la *discretio* de Maxime Victorin répond à la *scriptio* de Charisius. Les anciens ne séparaient pas leurs mots dans l'écriture, ce qui rendait nécessaires certains signes aujourd'hui superflus. Voy. p. 255 la note sur l'hyphen et la diastole.

continuati sermonis in jucundiores dicendi rationes artificis flexus, et in delectabilem auditus formam conversus, acerbitatis vitandæ gratia[1]. Il ne reste donc pour la prononciation, comme nous l'entendons, c'est-à-dire pour l'énonciation pure et simple des mots écrits, que l'*accentus*, dont voici la définition : *Accentus est uniuscujusque syllabæ pronuntiandæ in sono qualitas;* et un peu plus loin (p. 1942), Maxime Victorin étudie spécialement les accents, et là toutes ses explications regardent les trois connus, l'aigu, le grave et le circonflexe, qui, en effet, influaient sur les sons de la voix. Il est bien vrai qu'il nomme à la suite, et sans doute à cause du nom seulement, l'accent long et l'accent bref (les signes - et ∪); mais il les mentionne comme figures; de même que l'esprit doux et l'esprit rude, de même que l'hyphen, la diastole[2] et l'apostrophe (p. 1943 et 1944), sans rien ajouter qui donne à croire que ces signes modifiassent le son des lettres.

Au reste, un homme d'une bien autre valeur que Charisius et Victorin, Quintilien, dans son *Institution de l'orateur* (liv. I, c. 8, n° 1), avait ainsi résumé toute cette théorie : *Superest lectio, in qua puer ut sciat ubi suspendere spiritum debeat, quo loco versum distinguere, ubi claudatur sensus, unde incipiat, quando attollenda vel summittenda sit vox, quid quoque flexu,*

1. Cf. Diomède, dans Putsch, p. 421.

2. L'*hyphen* était une petite accolade qu'on plaçait sur ou entre les parties d'un mot composé pour montrer que ce mot était unique. Ex : « Turnus ut *antevolans.* » L'hyphen était placé entre *ante* et *volans*, ces deux parties ne devant pas être séparées. La *diastole* était une sorte de virgule ou de demi-cercle mis au bas d'une lettre, pour indiquer où devait se faire la séparation des mots dans le cas de parfaite homographie. Ainsi, dans un vers de l'*Énéide* (liv. VIII, v. 83) « in littore *conspicitur sus*, » on peut lire également ces deux derniers mots ou *conspicit ursus*. La diastole levait le doute. Je n'ai pas besoin de dire que l'équivoque ne subsistait pas dans une bonne énonciation des mêmes mots, grâce aux accents qui se plaçaient sur la seconde et la dernière syllabe dans le premier cas, *conspícitur sus*, et dans le second sur la première et la quatrième *cónspicit úrsus*. Mais c'est précisément parce que ces accents devaient être entendus et qu'ils n'étaient pas écrits, qu'on y suppléait par ces signes.

quid lentius, celerius, concitatius, lenius dicendum, demonstrari nisi in opere ipso non potest. « Pour finir ce qui regarde la grammaire, il me reste à parler de la lecture; sur quoi il est difficile de donner des règles : car de dire où l'enfant doit reprendre haleine et s'arrêter, en quel endroit il faut partager le vers, où le sens commence et où il finit, quel ton il faut donner à chaque chose, quand il faut élever ou baisser la voix, ce qu'il faut lire vite ou lentement, avec véhémence ou avec douceur, c'est ce qui ne se peut faire que dans la pratique et sur l'ouvrage même[1].» L'accent est nettement indiqué ici par *attollenda vel summittenda vox,* comme indispensable dans toute phrase bien prononcée ou bien lue; mais où est-il question de la quantité prosodique? Personne n'y pensait donc en parlant. Bien plus, on la foulait régulièrement aux pieds, puisqu'il est ici question de lire plus lentement ou plus vite, *lentius* ou *celerius,* ce qui n'aurait jamais pu se faire si les longues et les brèves eussent eu une valeur relative constante.

Cicéron, quoiqu'il n'ait pas traité ce sujet avec la précision qui distingue les grammairiens proprement dits, insiste aussi sur l'accentuation dans son *Orator* (c. XVIII à XX), de manière à montrer que c'était bien là pour lui la source de l'harmonie du langage oratoire. *Mira est enim quædam natura vocis, cujus quidem a tribus omnino sonis, inflexo, acuto, gravi tanta sit et tam suavis varietas perfecta in cantibus. Est autem in dicendo etiam quidam cantus obscurior* (c. XVIII, n° 57). On remarque ici cette confusion si commune chez les anciens de l'acuité musicale avec l'intensité marquée par l'accent aigu. Il est visible que quand Cicéron parle des chants chantés, les différences d'intonation sont comprises dans son expression. Elles s'affaiblissent beaucoup dans le *chant plus obscur* de la simple parole; et enfin il n'en est plus question

1. Traduction de Gédoyn.

du tout, mais seulement de l'accent habituel du discours dans ce qui suit : *Ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus, nec a postrema syllaba citra tertiam*[1]. « La nature elle-même, pour donner au discours toute sa mélodie, nous fait mettre dans chaque mot une syllabe accentuée; elle n'en admet pas plus d'une et ne la laisse pas remonter plus haut que l'antépénultième. » Ces préceptes ne peuvent se rapporter qu'à l'accentuation telle qu'on l'entend ordinairement ; ils montrent clairement que pour Cicéron, comme pour tous les autres, c'est de là que vient l'harmonie du discours prononcé; que les brèves et les longues n'y sont pour rien.

Je sais qu'on oppose à cette conclusion quelques chapitres célèbres de l'*Orator* (LXIII à LXV, nos 212 à 219) où l'auteur parle beaucoup des longues et des brèves, et semble leur attribuer la beauté des chutes dans les phrases ; mais il faut remarquer d'abord que ce n'est pas précisément des brèves et des longues qu'il parle, c'est des pieds qu'elles forment : or comme les pieds ont toujours une arsis et une thésis, l'harmonie vient là comme partout ailleurs de l'accentuation. Il est facile de le voir par les deux fins de phrases qu'il oppose l'une à l'autre, *comprobavit* et *temeritas* : le premier est un dichorée; le second un péon. Il approuve beaucoup le premier et méprise le second à la fin d'une certaine phrase qu'il cite (c. LXIII, n° 214). Il est visible que la quantité prosodique n'est pour rien là dedans ; l'effet harmonique vient de ce que l'accent tombe dans *comprobavit* sur *ba*, syllabe très-sonore, qui est en même temps pénultième; tandis que dans *temeritas* il tombe sur *me*, syllabe beaucoup moins pleine, et qui est antépénultième. Nous avons déjà dit (ci-d., p. 207) que les anciens ayant remarqué les syllabes longues ou brèves avant les accents, leur avaient attribué l'effet dû à ceux-ci : l'orateur

1. C. XVIII, n° 58. Cf. Quintil., *Instit. orat.* lib. I, c. V, nos 30, 31.

romain tombe ici, et très-naturellement, dans une erreur semblable. Il attribue aux pieds, en tant que composés de brèves et de longues, ce qui leur appartient en tant qu'ils le sont de parties appuyées et de parties glissantes. Il est d'ailleurs visible qu'il se trompe en cela, puisqu'il est obligé d'avouer que d'autres ont loué ou préféré ce qu'il blâme lui-même ou ce qu'il rejette. *Quem (pæonem) Aristoteles ut optimum probat, a quo dissentio* (c. LXIII, n° 214); *in quem optime censent cadere veteres; ego non plane rejicio, sed alios antepono* (c. LXIV, n° 215). N'est-il pas par soi-même évident qu'un pied n'est pas absolument bon ou mauvais? qu'il est tel ou tel selon les phrases qu'il termine; selon les syllabes qui y entrent et sont plus ou moins sonores; selon la manière dont la voix glisse ou appuie sur elles? Cicéron en convient lui-même quand, après avoir beaucoup loué le dichorée, il recommande de ne pas en abuser, parce qu'après l'avoir reconnu, on s'en lasse et qu'on le rejette: *Primum enim numerus agnoscitur; deinde satiat; postea cognita facilitate contemnitur* (c. LXIII, n° 215). Les pieds métriques n'ont donc qu'une harmonie relative; et, si le passage cité a sa valeur comme observation de la façon dont l'oreille était affectée à l'audition de certaines fins de phrases, l'explication donnée par les longues et par les brèves a aussi sa vérité, si l'on entend que ces syllabes entrent dans des mots où elles sont diversement accentuées. Si l'on entend, au contraire, que ce sont les brèves ou les longues qui, en tant que brèves ou longues, forment l'harmonie louée ici par Cicéron, c'est une erreur profonde, contre laquelle protestent tous ceux des anciens qui ont recommandé d'autres pieds.

A ces considérations déjà fort graves, il convient de joindre un passage bien important de Denys d'Halicarnasse, qui dans la pensée de l'auteur ne se rapportait pas du tout au même sujet, et qui me paraît, quand on en veut creuser la signification, démontrer d'une manière absolue que les lon-

gues et les brèves prosodiques n'étaient rien dans la prononciation effective des langues anciennes, et que l'accent y était presque tout. Je réclame ici une attention d'autant plus scrupuleuse que ce passage, parfaitement entendu de tout le monde quant aux mots, a été accepté dans un sens contraire à celui que je veux établir.

Denys, dans le *De compositione verborum* (c. XI), assure que la prose ne violente ni ne transpose les temps des noms ni des verbes : Ἡ πεζὴ λέξις οὐδενὸς οὔτ' ὀνόματος, οὔτε ῥήματος διάζεται τοὺς χρόνους οὐδὲ μετατίθησιν. Cela veut-il dire, comme presque tout le monde l'entend, que dans la conversation on prononçait toutes les syllabes avec leur valeur prosodique exacte? Non sans doute. Nous savons trop ce qu'est la prose du langage ordinaire πεζὴ λέξις, pour le supposer. D'ailleurs le mot διάζεται ne pourrait s'y appliquer en aucune façon. Le sens de Denys est évidemment que dans la prose courante on conservait les syllabes telles qu'elles sont naturellement, c'est-à-dire qu'on les prononçait avec légèreté sans y estimer aucunement leur valeur et, par conséquent, sans y remarquer de contradiction entre leur nom et leur réalité.

Il n'en était pas de même dans la rhythmique, c'est-à-dire dans la prose oratoire ou dans les vers déclamés, non plus que dans la musique. Là, la quantité prosodique était altérée à ce point, que des syllabes longues y devenaient notoirement brèves et réciproquement, ou, comme le dit Denys, qu'elles passaient à leurs contraires : Ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι ὥστε πολλάκις εἰς ταναντία μεταχωρεῖν. Et l'auteur explique cet effet : c'est que ces arts ne proportionnent pas les temps aux syllabes, mais les syllabes aux temps, Οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς.

Qu'est-ce que tout cela veut dire exactement? Car enfin ce n'est pas assez de traduire des mots grecs ou de lire des mots français, si l'on ne peut montrer par des

exemples l'application la plus serrée du sens que l'on conçoit. Ici, à prendre les mots dans leur signification apparente, il y a une proposition tellement contraire aux nécessités les plus absolues du langage, qu'aucun lecteur sensé ne voudra l'admettre. Cette proposition, en écartant ce qui tient à la musique, dont je parlerai tout à l'heure, est celle qui regarde la rhythmique. La rhythmique c'était l'art de prononcer les mots en les accentuant convenablement, comme le fait un orateur. Quoi ! cet art eût abouti à renverser les valeurs des sons de la prose, c'est-à-dire à faire prononcer des mots inintelligibles à force d'être barbares ! Cela n'est pas possible, et il faut qu'il y ait dans l'auteur une idée mal démêlée ou une expression équivoque ; ou chez nous-même quelque mot mal compris pour que nous arrivions à une proposition si déraisonnable.

Ici encore, comme je l'ai déjà recommandé (p. 21, 46), il faut laisser un instant le texte de côté, et, prenant une phrase latine ou grecque, la prononcer dans les conditions que Denys nous indique. Étudions alors sur elle les modifications que la nature et la force des choses nous y fait reconnaître : nous verrons tout de suite à quoi se rapportent les mots du rhéteur et ce qu'ils signifient précisément.

Je choisis une phrase latine telle que celle-ci :

Principio arboribus varia est natura creandis.

C'est un vers des *Géorgiques* (liv. II, v. 9), mais c'est aussi un précepte sur la culture des arbres, précepte qui peut être donné par un père à son fils dans le ton le plus simple, dans celui de la conversation. Prononçons donc ce vers du ton dont nous dirions en français : « Attendons le moment favorable pour tailler les arbres. » Nous trouvons qu'ici toutes les syllabes sont sensiblement brèves, et, quoique *rable* et *arbre* soient accentués, comme ils le sont très-légèrement, personne ne remarque qu'ils sont un peu plus

longs que les autres, et l'on dit avec raison que la prose ici ne *change* ni ne *force* les durées prosodiques.

Mais, si nous voulons prononcer le vers de Virgile comme un véritable vers, c'est-à-dire en le rhythmant, ou en le *déclamant*, comme nous dirions aujourd'hui, les syllabes accentuées vont s'exalter et devenir beaucoup plus apparentes.

Princípio arbóribus vária est natúra creándis.

Les brèves *ci*, *bo*, *va*, étant accentuées deviennent longues à l'oreille, tandis que les longues *prin*, *ar*, *bus*, *est* sont toutes brèves comme syllabes inaccentuées. Que s'est-il passé là? La rhythmique, c'est-à-dire l'art de déclamer, a changé les valeurs des syllabes, en les abrégeant ou les allongeant jusqu'à les transformer en leurs contraires; mais en cela elle n'a pas, comme le ferait croire la traduction donnée ordinairement de la phrase grecque, altéré le son des voyelles ou changé leur nature, ce qui produirait des barbarismes et une cacophonie insupportables; elle a seulement exalté l'accentuation, et montré avec évidence ce que la prose ordinaire laissait dans l'ombre, savoir, que les noms de brèves et de longues imposés aux diverses syllabes, l'étaient par convention, et non conformément à leur brièveté ou à leur longueur réelles.

Quoi que nous lisions chez les anciens sur ce sujet, quand nous voulons comprendre à fond ce qu'ils nous ont dit, nous arrivons toujours à ce résultat, que les brèves et les longues ou les pieds métriques étaient une affaire de compte, dont la prononciation réelle s'éloignait beaucoup [1], et que, par conséquent, il ne faut pas prendre pour la cause de l'harmonie du langage.

Passons maintenant à la musique. Le premier sens qui se

1. Voy. plus loin les *Éclaircissements* XVI et XVII, sur la *conduite* et les *métaboles* des musiciens grecs.

présente en lisant la phrase citée, c'est que chez les Grecs la musique allongeait ou abrégeait les syllabes selon l'occurrence de l'air, comme cela a lieu chez nous dans ce chant si connu :

Le bon roi Dagobert
Avait sa culotte à l'envers.

L'oreille entend *lebon*, *roida*, coupures ridicules où *bon* et *da*, qui doivent être très-brefs, sont, au contraire, allongés. Au second vers surtout, la syllabe *a*, qui dans le discours est extrêmement brève, occupe tout le temps levé de la seconde mesure, c'est-à-dire qu'elle vaut à elle seule, pour la durée, les trois syllabes qui la suivent.

Cette explication paraît très-naturelle au premier coup d'œil. En y réfléchissant, on voit qu'elle ne peut être vraie. La musique ancienne n'était pas figurée comme la nôtre. Elle ne connaissait pas ce que nous appelons des airs avec leurs phrases carrées et symétriques, mais était analogue à notre récitatif. Or, dans le récitatif, le déplacement des syllabes accentuées ferait un effet aussi ridicule et aussi détestable que le seraient, chez nous, ces beaux vers d'*Iphigénie* (acte IV, sc. IV) :

Un prêtre environné d'une foule cruelle
Portera sur ma fille une main criminelle,

dans la bouche d'un acteur qui les couperait ainsi :

Un prêtre en
vironné d'une foule cru
elle portera sur ma fille une main cri
minelle.

Répétons ici ce que nous avons dit ailleurs[1] et que nous retrouverons plus loin[2] : la musique ancienne ne changeait

1. *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, n° XIII, p. 398, 399 et ci-dessus p. 182 et suiv.
2. Dans l'*Éclaircissement* XXV.

pas du tout l'accentuation des phrases; elle appliquait seulement à chaque syllabe les sons de l'échelle diatonique ou du genre chromatique, et, par conséquent, si elle venait à changer la quantité des syllabes, c'était comme la rhythmique, en exaltant assez l'accentuation pour faire voir que les syllabes accentuées étaient réellement longues à l'oreille, quoique prosodiquement brèves, et que, réciproquement, les syllabes glissantes étaient toutes sensiblement brèves, quoique la prosodie en fît compter quelques-unes comme longues.

Toujours résulte-t-il de cette discussion, qu'au jugement des anciens l'harmonie de leur langue dépendait beaucoup plus de l'accent, qu'ils mettaient à ce sujet en première ligne, que de la quantité prosodique, dont ils ne parlaient pas, et que même ils renversaient absolument dans la prononciation des vers ou du discours élevé.

Maintenant, si tout ce que je viens de dire est exact, et je conçois à peine qu'il s'élève là-dessus un doute sérieux, le plain-chant doit confirmer ces conjectures, au moins dans ses pièces les plus anciennes. C'est, en effet, ce que nous voyons. Il n'y a pas de chant plus ancien, ni qui ait dû être mieux conservé, que celui de la préface à la messe. Or qu'y voyons-nous? Ce qui nous frappe d'abord, c'est qu'en considérant l'ensemble du chant, la longueur des syllabes est déterminée par l'accent; elle ne l'est jamais par la quantité, à moins que celle-ci ne s'accorde avec l'accent. Voici des exemples. Dans *gratias agere*, ce dernier *a* est prononcé long parce qu'il porte l'accent : on sait très-bien qu'il est prosodiquement bref. Dans *pater omnipotens*, *pa* est prononcé long, aussi bien que *ni*. Ce sont des brèves prosodiques; mais elles sont accentuées. Dans *æterne Deus*, *De* est prononcé très-long : c'est la syllabe accentuée. Dans *per quem majestatem tuam laudant angeli*, *ma*, *jes* sont prononcés brefs, quoique ce soient deux longues prosodiques, parce qu'ils précèdent immé-

diatement la syllabe accentuée *ta*, sur laquelle ils semblent pencher. Il en est de même de *om* dans *omnipotens*.

Au reste, c'est la règle générale et que M. Lafage formule dans son *Cours complet de plain-chant* (n° 286) en ces termes remarquables : « La loi de l'accent tonique domine nécessairement la simple parole et la parole chantée. La musique a donc dû en subir l'influence et diriger sa marche de manière à ne jamais contrarier l'accentuation ; » et ailleurs (n° 284) : « Le chant de l'église a un accent musical chanté correspondant à l'accent tonique parlé.... Il a été réglé que la mélodie s'élèverait[1] et se prolongerait sur la syllabe qui, dans le discours, serait affectée de l'accent tonique ; » et, enfin (n° 285) : « Cette matière a, jusqu'à présent, paru difficile à bien comprendre, parce qu'on l'a partout embrouillée en confondant la *prosodie* en usage dans l'ancienne métrique ou mesure des vers, avec l'*accentuation* qui seule était à considérer. »

Cette difficulté, cet embrouillement, durent toujours et dureront tant qu'on attribuera aux longues et aux brèves, qui n'étaient que des valeurs de compte, une existence réelle ou une prononciation affective en rapport avec le nom qu'on leur donnait.

XI. Page 101, sur ces mots : « Tant que vous ne connaîtrez pas exactement le sens des mots que vous employez. »

C'est un cas malheureusement fréquent chez mon censeur; nous en avons vu de nombreux exemples dans les premières pièces de cette *Polémique*. L'article auquel se rapporte cet éclaircissement en donne une nouvelle preuve,

1. *S'élèverait* par l'intensité, c'est-à-dire *se renforcerait*. N'entendez pas qu'elle monterait dans l'échelle des sons, ce serait une erreur. Voici la notation de trois petites sections où l'on verra bien que la syllabe accentuée n'est pas plus aiguë que les autres. *Dómine sáncte*, LA UT UT UT UT ; *páter omnípotens*, UT UT UT UT UT UT; *ætérne Déus*, UT SI LA SI SI.

que confirment aussi les pages suivantes. A ce défaut s'en joint d'ailleurs un second qui en est la suite infaillible. Si un mot a plusieurs sens divers, M. Vincent n'explique jamais celui qu'il prend, comme nous l'avons reconnu tout à l'heure sur les mots *repos* et *mouvement* (p. 100). Le résultat de cette négligence est que le lecteur ne sait pas exactement ce qu'on veut lui dire. M. Vincent commence son second article (p. 200) par déclarer que, selon lui, les vers viennent du chant. Cette proposition me paraît, à moi, vraie ou fausse, raisonnable ou absurde, selon le sens donné au mot *chant*. Dans ma thèse *Sur la musique ancienne* (p. 366 à 368), j'ai montré les significations très-diverses que peut prendre ce mot ou celui de *chanter*. Il semblait que M. Vincent, averti par là de l'obscurité du terme, devait expliquer précisément dans quel sens il le prenait; il n'y pense seulement pas, et laisse ainsi soupçonner qu'il est dans l'erreur, lorsque, peut-être, son opinion est très-sensée; ou, réciproquement, que son opinion est raisonnable, quand peut-être elle est erronée.

Exposons brièvement ces deux opinions.

Les vers peuvent venir du chant, si par *chant* nous entendons le simple langage vivement accentué et cadencé, celui que les Grecs nommaient la *mélodie de l'oraison*, μέλος λογῶδες[1], lequel n'est autre chose que notre style oratoire ou déclamé. Là, en effet, l'oreille a été de bonne heure frappée de ces sections harmonieuses qu'on a plus tard nommées des *membres* ou des *incises;* et il a suffi, pour avoir des vers, d'y ajouter une certaine mesure et de la ramener régulièrement, sans changer en aucune façon le caractère de la voix[2]. Rien assurément n'est ni plus rationnel, ni plus aisé à compren-

1. *De quelques points des sciences, etc.*, p. 367. Cf. Aristide Quintilien dans Meibom, p. 7.

2. Voy. dans nos *Thèses sur quelques points des sciences, etc.*, n° XI, p. 334; ou ci-dessus, p. 147, 148.

dre, ni plus facile à reproduire que ce passage du discours libre au discours mesuré.

L'autre hypothèse est bien différente : en donnant le chant comme l'origine des vers, elle prend ce mot *chant* dans le sens qu'il a le plus souvent chez nous, pour des phrases soumises à une mesure isochrone, divisées elles-mêmes en sections exactement égales qu'on appelle des *phrases carrées*, et dont les syllabes surtout sont régulièrement entonnées selon les intervalles de notre échelle diatonique.

Je ne m'arrête pas aux difficultés que présente ce système, à l'impossibilité de concevoir cette réunion de conditions artificielles à une époque barbare comme celle où furent faits les premiers vers grecs ou latins. J'insiste sur ce seul point que la parole et la voix chantante diffèrent essentiellement l'une de l'autre, tout autant et de la même manière que la marche et la danse; et, comme je trouverais absurde de prendre celle-ci pour l'origine de celle-là, avant d'admettre l'explication qu'on me propose, je veux au moins savoir exactement ce qu'est l'une et ce qu'est l'autre.

On dit communément que la simple parole diffère du chant en ce que celui-ci procède par tons et demi-tons, tandis que celle-là le fait par des degrés insensibles et surtout irrationnels. Cela est vrai quand la voix chantante monte ou descend; mais il y a une autre différence plus profonde ou plus intime, et qui fait que la voix musicale, même lorsqu'elle se tient sur le même degré, comme dans le chant ecclésiastique des épîtres et évangiles[1], et dans certains accompagnements en pédale, ne se confond pas avec la voix parlante. C'est qu'elle est ce qu'on appelle *posée*[2], c'est-à-dire fixée invariablement au ton déterminé, tandis qu'elle ne l'est pas du tout dans le discours; autrement dit, qu'elle y oscille perpé-

1. Voy. dans le *Cours de plain-chant* de M. Lafage, p. 231, ex. 224, de longues suites de notes toujours les mêmes.

2. Voy. ci-après dans l'*Éclaircissement* XXII, l'expression Ἑστάναι φωνήν.

tuellement autour d'un certain médium, sans s'y fixer jamais.

C'est là une différence permanente et fondamentale, à ce point qu'un instrument à cordes, frotté avec un archet sur la même note, imite bien le mouvement rhythmique de la voix parlante, mais n'en rend pas du tout l'intonation, parce que le son y reste trop le même; ou, pour parler comme les musiciens, parce qu'il y est *posé*, tandis qu'il ne l'est pas dans la voix ordinaire.

Il y a donc entre ces deux voix une ligne de démarcation ineffaçable, et, de plus, la voix parlante est le produit immédiat de la nature; la chantante est un produit de l'art. Comme la danse à l'égard du saut, elle suppose une ou plusieurs règles auxquelles on se soumet pour la beauté du résultat, mais qu'il a fallu d'abord trouver ou reconnaître, puis faire approuver à la multitude. Cette multitude a donné son approbation très-naturellement sans doute, puisque l'audition des sons musicaux plaît à l'oreille, comme à l'œil la vue des mouvements cadencés. Mais, dans l'un et l'autre cas, il a fallu l'inspiration de quelques hommes heureusement doués, l'observation du plaisir que ces inventions faisaient aux spectateurs ou aux auditeurs, l'établissement des règles en conséquence de cette observation, et le travail de ceux qui voulaient pour plaire, à leur tour, appliquer ces règles plus ou moins difficiles.

Que font maintenant ceux qui, comme Lamotte[1] et quelques autres, veulent que les vers viennent de ce que nous nommons *chant*? Non-seulement ils renversent toutes les données historiques, qui nous montrent les vers déjà perfectionnés à une époque où rien ne nous prouve qu'on ait pu chanter deux notes justes; non-seulement encore ils passent sans façon d'un genre de voix à un autre tout différent; mais, ce

1. Voy. les *Paradoxes littéraires*, édit. in-8° de 1859, p. 64, 123, 411.

qui est surtout absurde, ils veulent qu'un art très-compliqué, qui n'a pu se former et ne s'est formé en effet qu'assez tard, ait été l'origine de ce qui nous était inspiré immédiatement par la nature, je veux dire la période oratoire, réduite à une mesure à peu près égale.

Les érudits qui nous parlent de l'antiquité ne se doutent souvent pas des difficultés qu'entraînent leurs propositions. Habitués à se payer de textes et de citations, sans s'inquiéter beaucoup de ce que ces textes veulent dire au fond, ils avancent hardiment des absurdités dont ils auraient honte eux-mêmes, s'ils comprenaient bien ce que leurs paroles emportent avec elles. La confusion des divers sens des mots est malheureusement pour eux une occasion perpétuelle de ces erreurs inexcusables dont nous venons de donner un exemple.

Ici, en particulier, ceux qui pensent que les vers viennent du chant, peuvent, sous ce nom, se représenter seulement le discours vivement accentué, comme nous disons tous les jours que les Italiens et les Provençaux chantent en parlant, comme Cicéron dans son *Orator*[1] le dit des orateurs asiatiques; et, dans ce sens, l'opinion est très-raisonnable, et je n'hésite pas à la déclarer mienne.

Ils peuvent aussi entendre notre chant musical actuel, c'est-à-dire quelque chose comme nos airs ou nos chansons, lesquels n'existant que chez les nations européennes, n'ont pu se former que par la suite des siècles, et dont il faudrait *retrancher* la mesure égale, la carrure des phrases, le mouvement, l'intonation, et même l'accentuation régulière pour arriver aux vers grecs anciens. Je ne crois pas qu'il puisse y avoir une idée plus fausse ni plus insensée.

XII. Page 104, sur ces mots : « Les érudits qui ont parlé de la mu-

1. C. VIII, n° 27 et ci-dessus, p. 204. Cf. Quintilien, *Instit. orat.*, liv. I, c. VIII, n° 2.

sique ancienne s'y sont si lourdement trompés, et n'y ont vu que ce qu'ils y mettaient eux-mêmes. »

M. Vincent est-il un de ces érudits? Le lecteur en décidera. Ce que je puis assurer, c'est qu'il ne paraît pas s'être jamais rendu compte des éléments harmoniques qu'on peut distinguer dans les produits de la parole humaine. J'avais pourtant indiqué ces divers degrés, soit dans le simple langage[1], soit pour la voix chantante[2]. Je rappelle, en le résumant, ce que j'ai écrit à ce sujet, et je distingue : 1° *la simple parole :* on n'entend que les sons de la voix (voyelles ou consonnes); quelques syllabes sont accentuées, mais trop faiblement pour qu'on trouve là une source d'harmonie; 2° *la parole animée d'un orateur :* les accents sont plus fortement marqués, le rhythme devient sensible; 3° *les périodes :* la prolation totale, c'est-à-dire la phrase entière, en tant qu'elle est proférée, est divisée par des repos en parties symétriques, qu'on appelle *membres* ou *incises;* 4° *le vers en général* ou *le vers purement rhythmique* (ci-d., p. 148) : les membres ou incises dont je viens de parler sont assujettis à une certaine mesure encore très-vague et marquée par les seuls accents, qui toutefois en rend la symétrie sensible; 5° *les vers déterminés* ou *vers métriques*, c'est-à-dire exactement mesurés comme les hexamètres, pentamètres, saphiques, etc., des Latins, comme nos octosyllabes ou nos alexandrins (ci-d., p. 24, 54); la place et le nombre des accents sont mieux arrêtés, les césures et les fins de vers plus nettement accusées[3]; 6° *le chant en gé-*

1. *De quelques points des sciences dans l'antiquité*, p. 295, 296.

2. *Ibid.*, p. 366 à 368.

3. M. Lafage, dans son *Histoire générale de la musique*, t. II, p. 327, rappelle les nombreuses et folles hypothèses faites pour expliquer le mécanisme des vers hébreux. Les uns y ont cherché des longues, des brèves et des pieds comme chez les Grecs; les autres y ont voulu trouver des rimes comme chez nous; quelques-uns ont absolument nié l'existence des vers. Toute la difficulté vient de ce qu'habitués aux vers mesurés usités chez nous et chez les Grecs, tous ces érudits ont voulu les retrouver chez un peuple

néral : la voix est posée et procède par intervalles rationnels, c'est-à-dire par tons et demi-tons ; 7° *la psalmodie* ou *le récitatif :* la prolation musicale entière se coupe, comme dans les périodes, en sections ou membres séparés par des repos et répondant aux sections de la phrase même ; 8° *la musique* telle que nous l'entendons : tout le discours musical est partagé en parties exactement isochrones, nommées *mesures*, et caractérisées par le retour d'un son plus fort, après un, deux ou trois sons faibles, mais égaux en durée ; il doit aussi finir par une certaine note exclusivement à toutes les autres ; 9° *le chant* proprement dit ou les *airs :* les phrases musicales sont toutes carrées, c'est-à-dire partagées en sections de 4, de 8, de 12 ou de 16 mesures, etc., et se répondant exactement les unes aux autres.

Ces divers éléments existaient sans doute en germe, dès l'origine, dans la voix humaine ; mais ils ne se sont dégagés et ne sont parvenus à la perfection qu'après beaucoup de temps et par un très-long exercice. Il a fallu trente siècles au moins pour arriver de l'art grossier d'Amphion et de Linus au nôtre ; et l'histoire peut en effet nous marquer, non pas avec précision, mais en gros et par grandes époques, ces progrès successifs. Or, la première chose à indiquer chez celui qui parle de la musique ancienne, c'est assurément le degré précis où il arrête la conception de cet art : c'est ce que M. Vincent n'a jamais songé à faire ; c'est par quoi j'ai commencé mes thèses sur la métrique et la musique anciennes, persuadé que, sans cela, tout ce que je dirais aux lecteurs resterait pour eux profondément obscur.

qui n'en avait que de rhythmiques. Ils ont fait la même faute que celui qui voudrait soumettre à la métrique grecque introduite à Rome par Ennius, deux cents ans avant notre ère, les chants des frères arvaux ou des prêtres saliens, antérieurs de cinq cents ans ; ou qui chercherait dans nos vers des dixième et douzième siècles l'application des règles observées par Malherbe à la fin du seizième. Voy. sur ce point mes *Thèses de grammaire*, n° XI, p. 231.

XIII. P. 106, sur ces mots : « Si les Grecs et les Romains avaient eu un moyen même médiocre d'écrire la musique. »

J'ajoutais à ce propos, dans la première édition de ma *Polémique*, la note que voici : « M. Vincent lui-même eût-il été si embarrassé pour établir la mesure du chant de Pindare dans ses *Notices des manuscrits*, etc. (p. 156 et 157), si la notation qui nous est parvenue avait eu quelques-unes des qualités que nous exigeons dans l'écriture musicale ? »

L'impression du *Cours complet de plain-chant*, de M. Lafage me permet de joindre à cet argument *ad hominem* une preuve historique d'autant plus grave, que tout le monde connaît et apprécie la science aussi exacte que profonde de l'auteur que je cite. Il parle, dans son *Précis sur l'histoire du plain-chant* (n° 751, p. 658), des mélodies admises dans les offices et cérémonies catholiques, et écrit à ce sujet : « On détermina donc, dans les formules venues de Grèce et dans celles que les improvisateurs y avaient mêlées, ce qui devait être conservé ; et ces mélodies préférées se transmirent oralement jusqu'à ce qu'on trouvât moyen de les écrire, moyen qui ne paraît pas avoir existé avant le septième siècle, ou peut-être même avant le huitième. »

Cette déclaration est péremptoire. On ne savait pas écrire les ornements du plain-chant, pas plus qu'on ne savait, chez les Grecs et chez les Romains, écrire un chant quelconque, indépendamment des paroles qui étaient dessous et qui en indiquaient les syllabes accentuées [1].

On dira peut-être que cet art s'était perdu, car l'imagination est aussi hardie chez quelques gens que leur érudition est stérile ou que leur jugement est mal assuré ; et la ridicule hypothèse de Bailly sur un peuple antédiluvien qui aurait su tout ce qu'il est possible de savoir en ce monde est toujours, à divers degrés et sous diverses formes, la res-

1. *De quelques points des sciences dans l'antiquité*, p. 450.

source comme la marotte de ces esprits superficiels. Mais ce n'est pas assez de le dire : il faudrait en trouver quelque trace dans les auteurs anciens ; il faudrait indiquer surtout le temps où la perte de cette connaissance a pu s'effectuer. Est-ce qu'il y a, entre les anciens et nous, une lacune dans l'enseignement de la musique ? est-ce que le traité de Boèce n'a pas été partout classique ? est-ce qu'il n'en était pas de même de l'abrégé de Cassiodore et des définitions de saint Isidore de Séville[1] ? Bien plus, les auteurs des huitième, neuvième et dixième siècles, qui les suivent immédiatement[2], citent sans cesse les anciens, les rappellent ou même les commentent[3]. Il n'y a rien chez eux d'absolument nouveau jusqu'à Hubauld de Saint-Amand, qui vécut de 840 à 930, et inventa un système de notation supérieur sans doute à celui des Grecs, et fort mauvais néanmoins, puisqu'il était fondé sur l'emploi des tétracordes ; et jusqu'à Odon, abbé de Cluny, qui, plus heureusement inspiré, fonda le sien sur l'octave, et prit pour signes les lettres majuscules A, B, C, D, E, F, G, ou les minuscules *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, usitées encore de nos jours.

Tous ces livres, dira-t-on, comme ceux de Boèce et d'Isidore de Séville, étaient purement théoriques. — Sans doute, parce qu'alors il n'y en avait pas d'autres. Les sciences, chez les anciens, étaient en général trop peu de chose pour qu'on en pût faire, comme aujourd'hui, des traités spéciaux, consacrés exclusivement à tel ou tel art, et donnant par eux-mêmes le moyen de l'apprendre.

Mais les maîtres y suppléaient : ils enseignaient par l'exemple ce que le livre ne disait pas. Si les anciens ou les

1. Lafage, *Cours complet de plain-chant* n° 769, p. 687. Voy. ces ouvrages dans les *Scriptores ecclesiastici de musica* de Gerbert, t. I, p. 15 à 25.

2. Voy. le Recueil de Gerbert, t. I, p. 26 à 102.

3. Voy., dans le même Recueil, p. 63 à 94, Remi d'Auxerre sur Martianus Capella.

auteurs des huit premiers siècles de notre ère avaient eu le moyen d'écrire l'air le plus simple, par exemple : *J'ai du bon tabac*, en supposant que, par impossible, les auteurs se fussent donné le mot pour le passer sous silence, ceux qui montraient la musique l'auraient du moins enseigné à leurs élèves; il ne serait pas demeuré un mystère pour ceux-là même qui avaient le plus grand intérêt à le connaître. Mais, au contraire, ils l'ignoraient tous. Ils l'ignoraient si bien, que, malgré les tentatives faites précédemment par l'emploi des neumes, et même d'une espèce de portée musicale, personne, selon Gui d'Arezzo, n'était capable de déchiffrer un air qu'il n'eût pas appris par tradition. *Maxime itaque dolui de nostris cantoribus qui, etsi centum annis in canendi studio perseverent, nunquam tamen vel minimam antiphonam per se valent efferre.*

On sait quelle fut son invention. Il régularisa l'emploi de la portée en marquant en rouge la ligne où nous mettons la clef de *fa*; et en jaune ou en bleu celle de la clef d'*ut*. Par là, ces deux sons furent exactement marqués, et avec eux tous ceux qui les suivent ou les précèdent : si bien que les enfants qui avaient appris par cette méthode, pouvaient chanter à première vue des airs tout nouveaux pour eux, et excitaient ainsi l'étonnement des spectateurs : *Et quidam eorum nostrarum notarum usu exercitati ante unius mensis spatium, invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum spectaculum plurimis præberetur*[1].

Nous voyons donc se former, pour ainsi dire, sous nos yeux, les diverses parties de l'art musical. Nous pouvons, en suivant pas à pas ses progrès, déterminer, aussi bien par les témoignages des inventeurs chrétiens que par les livres des Grecs ou des Romains, ce qui manquait à ceux-ci. Nous répétons donc avec une pleine assurance que les anciens ne

1. Voy. la préface du *Micrologue*, dans le Recueil de Gerbert, t. II, p. 3. Voy. aussi le *Cours complet de plain-chant*, n° 776 et suiv., p. 695.

connaissaient pas du tout l'art d'écrire la musique; et tout ce qu'on imagine en leur faveur à cet égard prouve, chez ceux qui veulent bien y croire, l'ignorance de l'histoire de l'art autant que la faiblesse de leur judiciaire.

XIV. P. 108, sur ce mot : « La mélopée. »

Qu'était-ce, chez les Grecs, que la *mélopée?* — Selon Aristote (*Poét.*, ch. VI), c'est une des parties de la tragédie. Mais en quoi consiste-t-elle ? L'auteur de l'*Essai sur l'histoire de la critique*, M. Egger, n'en dit rien, ni dans la traduction du passage d'Aristote (p. 323), ni dans ses notes. Batteux traduit μελοποιία par *chant;* mais quel chant entend-il ? Si c'est le nôtre, c'est au moins une question grave qu'il tranche d'un mot. Si c'est le chant en général, dans le sens où nous disons qu'un Italien, qu'un Languedocien *chantent* en parlant, il faut avouer que son expression ne signifie rien du tout. Batteux ajoute, à ce sujet, une note très-détaillée, et malheureusement inutile, parce que l'ignorance de l'art dont il parlait ne lui a pas permis d'en distinguer nettement les parties constitutives, ni de reconnaître les progrès que ces diverses parties ont dû faire depuis les anciens.

Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, définit « la *mélopée*, l'usage régulier de toutes les parties harmoniques, c'est-à-dire l'art ou les règles de la composition du chant, desquelles la pratique et l'effet s'appelaient *mélodie*. » — Il est probable que Rousseau, lorsqu'il a écrit cette définition, s'est un peu trop souvenu de l'art moderne. On ne trouve rien chez les anciens qui l'établisse aussi nettement. Toutefois, c'est bien la signification étymologique du mot grec, et nous y reviendrons tout à l'heure : la seule observation que nous veuillions faire ici, c'est que, quand on fait entrer un art ou des règles dans la définition d'un mot, il faut absolument dire ce que c'est que cet art ou que ces règles; sans quoi la définition demeure parfaitement obscure.

Burette a donné de longues et excellentes explications sur la mélopée grecque, dans les savantes remarques qu'il a ajoutées à sa traduction du *De musica* de Plutarque[1]. Malheureusement il a trop fait lui-même l'exposé de cette science, en la restreignant, selon nos idées modernes, à la musique proprement dite. Quand on voit, dans Plutarque[2], quelle était la mélopée des poëtes depuis Amphion jusqu'à la guerre de Troie; puis que cette mélopée était semblable à celle de Stésichore et des premiers poëtes lyriques[3], et que les premiers chants citharédiques, en particulier ceux de Terpandre, furent faits sur les vers d'Homère, on ne peut pas se dissimuler que la mélopée n'était alors qu'une déclamation plus ou moins accentuée; qu'ainsi ce mot embrassait autre chose que la composition des chants musicaux, et que Burette aurait dû ou indiquer ce sens plus étendu, ou prévenir qu'il se restreignait lui-même, et allait imaginer ce que l'on peut dire sur ce point d'après nos idées.

Grétry s'est trompé d'une manière à peu près pareille quand, examinant, dans ses *Essais sur la musique* (t. III, p. 264), ce qu'était la mélopée antique, il a dit que c'était une manière de chanter les vers. Jusque-là il ne se trompe pas certainement. Mais quelle était cette manière? Grétry la compare à celle dont nous chantons les psaumes dans nos églises. C'est ce qu'on ne saurait admettre. Un psaume a dix ou douze versets, tous coupés en deux sections symétriques. On peut les chanter facilement. Essayez donc de chanter de même une narration épique ou un dialogue tragique. Vous ferez là une belle affaire. Que la mélopée grecque ait, dans quelques circonstances, ressemblé au chant de nos psaumes, je ne voudrais pas le nier absolument; mais c'est

1. Voy. le tome V des *OEuvres mêlées de Plutarque*, traduites en français par Amyot, édit. de 1820, p. 436.
2. *De Musica*, t. X, p. 652 et 653 de l'édit. de Reiske.
3. Ci-dessus, *Éclaircissement* II, p. 149.

un cas particulier, où il ne faut pas voir l'essence même de la mélopée, ou ce qui la caractérisait sans cesse.

M. Alexandre, au mot Μελοποιία, dans son *Dictionnaire grec-français*, après avoir traduit le mot grec par *composition de chants lyriques*, *mélodie*, *chant*, ajoute que quelquefois il signifie *mélopée*, *sorte de récitatif*. M. Alexandre se restreint, comme Burette, à la mélopée que nous nommerions *musicale*. Il est dans le vrai quant au résultat obtenu, qui n'était, en effet, dans la plupart des cas, qu'un récitatif; il ne définit pas précisément la chose, et n'insiste pas, comme l'a fait l'abbé Dubos, sur ce point, qu'en prenant les deux mots de *mélopée* et de *mélodie* l'un pour l'autre, les Grecs ont donné un exemple de la métonymie si commune de la cause pour l'effet.

L'abbé Dubos, que je viens de citer, est celui qui me paraît avoir donné, du mot qui nous occupe ici, l'idée la plus complète et la plus philosophique dans la troisième partie de ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Selon lui, la mélopée n'était le plus souvent qu'une déclamation. « Quant aux chants des comédies, dit-il, nous prouverons invinciblement que le chant des pièces comiques, bien qu'il s'écrivît en notes[1], et que l'acteur fût soutenu d'un accompagnement[2], n'était au fond qu'une déclamation des plus unies. Il y a plus: j'espère faire voir que la mélodie des pièces tragiques des anciens n'était pas un chant musical, mais une simple déclamation (sect. IV, p. 67). » Sa démonstration me paraît sans réplique aussi bien que ce qu'il établit (sect. VI), que dans les écrits des anciens le terme de *chanter* signifie souvent *déclamer*, et même quelquefois *parler*[3].

1. Dubos ne prouve pas du tout ce point là, surtout il ne dit pas ce qu'étaient ces notes.

2. Sur cet accompagnement, voy. sa section VII, excellente d'un bout à l'autre; et notre *Thèse sur la musique ancienne*, § VII, p. 456 et suiv.

3. Il rejette avec raison la pensée ou explique les doutes de Dacier et de l'abbé Gravina, qui, croyant que cette mélopée était vraiment musicale ou

Joignez à cela l'observation citée tout à l'heure, que la *mélopée* se prenait souvent pour la *mélodie* : vous voyez que sous ce nom seul les anciens entendaient l'art de composer des chants aussi bien que les chants eux-mêmes; et que ces chants signifiaient tantôt un air populaire et connu, tantôt une sorte de récitatif, tantôt la déclamation théâtrale, tantôt la simple parole d'un orateur.

Nous savons déjà, par les *Éclaircissements* II, XI et XII, quelle a été la cause de cette confusion. Le rhythme, qui est commun à ces divers produits de la parole humaine, est précisément ce qui a caractérisé tout d'abord les membres des périodes, c'est-à-dire le μέλος dans son sens originel[1]. La mélopée n'étant, d'après son étymologie, que l'art de faire le *mélos*, on a dû la reconnaître partout où se trouvait l'harmonie rhythmique, soit des vers, soit des phrases cadencées, soit des chants musicaux; et c'est ainsi que des choses qui ne nous semblent avoir presque aucun point de commun étaient identiques pour les anciens, qui ne les avaient pas encore dégagées de leur germe ou de leur première enveloppe.

Il y avait donc une mélopée dans la période oratoire; il y en avait une autre dans les vers tragiques; il y en avait une troisième dans les vers épiques ou dans les strophes régulièrement composées; il y en avait une dernière dans les chants musicaux, qui, comme nous l'avons déjà dit[2] et le verrons encore mieux plus tard[3], ne différait des précédentes que par la juste intonation des syllabes. C'est dans ce dernier sens que les musicographes prennent spécialement le mot *mélopée*. C'est pour eux l'art de composer un chant musical sur des paroles

diatonique, ont regardé le drame des Grecs comme un mystère incompréhensible.

1. Voy. ce mot dans l'*Éclaircissement* XXII.
2. Dans l'*Éclaircissement* X, p. 262, 263.
3. Voy. l'*Éclaircissement* XXV.

données. Or, en quoi pouvait consister cet art? ou, ce qui est la même chose, quelles pouvaient être les règles qui y entraient? C'est ce que personne ne nous a dit jusqu'ici, et que je voudrais précisément savoir.

Les auteurs nous font là-dessus un galimatias qu'on peut lire dans le *Dictionnaire de musique* de Rousseau, d'après lequel la mélopée contient trois parties : la prise *lepsis*, le mélange *mixis*, et l'usage *chrésis;* ce dernier se subdivise en trois autres parties : l'*euthia*, qui guide la marche du chant; l'*agogè*, qui fait marcher alternativement par degrés conjoints ou disjoints en montant et en descendant; et la *petteia*, qui fait discerner et choisir les sons convenables.

Est-on bien avancé avec des généralités aussi vagues? et surtout quand à ces définitions, à peu près inintelligibles, il ne se joint aucune règle positive ou dont on puisse, à quelque point que ce soit, vérifier l'application?

Il en était probablement de la mélopée pour les musiciens comme de la syntaxe pour les grammairiens : l'une et l'autre étaient dans les arts du langage chanté ou du langage simplement parlé, non pas précisément des utopies, mais des divisions systématiques auxquelles personne n'attachait un sens précis; et ce qui le prouve clairement pour la mélopée, c'est que cette partie, réputée si importante dans les traités d'Aristoxène et d'Euclide, a entièrement disparu dans le traité de Boèce, si long, si développé et si complet. C'est assurément qu'on avait reconnu qu'il n'y avait rien à enseigner là-dessus, et que l'étude des diverses parties se bornait à leur définition abstraite, sans qu'on en pût rien tirer dans la pratique.

L'impéritie et l'impuissance des anciens dans l'établissement des règles générales, pour des sciences positives comme la musique et la grammaire, nous étonnent toujours, surtout en présence de produits aussi beaux que les poëmes de Sophocle et de Virgile, les discours de Démosthène et de

Cicéron, les récits de Xénophon et de Tite Live. Mais il n'y a pas à en douter. Les grammaires grecques et latines nous sont parvenues en assez grand nombre. La syntaxe y est indiquée; mais elle manque partout, ou plutôt, comme la mélopée chez les musicographes, elle se réduit à sa propre définition ou à quelques divisions abstraites; il n'y a pas de règles formulées. Bien plus, ces règles existaient si peu que la syntaxe ne s'enseignait que d'une manière négative; c'est-à-dire que les grammairiens faisaient des traités du barbarisme et du solécisme pour exposer non ce qu'il fallait faire, mais ce qu'il fallait éviter. Ainsi on montrait, par des exemples successifs, qu'il fallait dire *Deus sanctus*, et s'il arrivait qu'un écolier écrivît *Deus sancta*, on lui montrait l'incompatibilité de ces deux mots. Mais la règle générale que l'adjectif s'accorde avec son substantif en genre, en nombre et en cas n'existait pas; aucun grammairien grec ou latin n'était capable de l'énoncer.

On me dira que cette règle se trouve dans toutes nos grammaires grecques ou latines; et cela est vrai. Mais ces grammaires sont faites par des modernes. Ce sont eux qui, en étudiant les langues anciennes sur les livres assez nombreux qui nous sont parvenus de l'antiquité, et y appliquant d'une part les habitudes d'analyse et de logique que les longues discussions de la scolastique avaient popularisées chez nous, de l'autre, les réflexions et les principes qu'ils avaient reconnus sur leurs propres langues, ont constitué pour notre usage une syntaxe des langues anciennes, plus générale, plus certaine et surtout plus claire et plus riche que les anciens eux-mêmes ne l'avaient pu avoir.

Il serait bien à souhaiter qu'un musicien de nos jours, versé aussi dans l'étude de la musique ancienne, nous rendît pour son art le même service; je veux dire qu'il refît ou plutôt nous expliquât l'art de la mélopée antique, en s'appuyant sur les livres d'enseignement modernes, sur la con-

naissance exacte des éléments dont la musique se compose, et n'admettant surtout que ceux que les Grecs connaissaient.

Il est vrai que nous sommes moins heureux pour ce qui tient à leur musique que pour leurs ouvrages littéraires. Nous avons un grand nombre de ceux-ci, tandis que leur musique nous manque, et avec elle la base sur laquelle nous pourrions fonder leur syntaxe musicale. Mais il suffit, pour contre-balancer cet inconvénient, de savoir que la musique, au fond et dans son essence, était la même chose que chez nous. Sur cette assurance, nous pourrons marcher avec certitude dans l'étude qu'il s'agit de faire.

Je sais bien que ce principe même est quelquefois contesté. Les anciens, nous dit-on, chantaient par quarts de ton : ce que nous ne faisons pas; leur système musical était fondé sur le tétracorde, tandis que le nôtre l'est sur l'octave ; nous reconnaissons une tonalité, et les anciens n'en avaient pas; nous avons des modulations, nous avons un mode majeur et un mode mineur dont ils n'avaient pas la moindre idée; nous avons la mesure et l'harmonie qui leur étaient étrangères. Quelle analogie peut-on concevoir entre deux arts si différemment constitués?

Ceux qui parlent ainsi ne me semblent guère comprendre ni l'art ancien, ni l'art moderne, ni peut-être ce qu'ils veulent dire eux-mêmes. Tâchons d'éclaircir un peu ces idées.

Écartons d'abord l'objection des quarts de ton. Nous verrons, d'après le témoignage des anciens eux-mêmes, dans notre *Éclaircissement* XXI, que ces sons n'entraient dans la musique que par exception, et que presque tous les musiciens les rejetaient comme désagréables à l'oreille; nous disons exactement la même chose. Il n'y a donc pas à s'y arrêter.

2° La musique ancienne était fondée sur le tétracorde. Qu'est-ce que cela signifie? Ceux qui prononcent cette phrase s'imaginent que le tétracorde ou la quarte, pour parler comme

les modernes, est en effet une espèce de base sur laquelle on a échafaudé un certain système musical, et que l'octave est pour nous une autre base sur laquelle nous avons construit à notre tour un autre système. C'est une illusion. La quarte et l'octave sont des divisions dans la suite des sons musicaux; mais la musique préexiste à ces divisions, comme les sons eux-mêmes préexistent à leur échelle. Le vrai fondement de la musique, c'est la *cantilène;* j'entends par ce mot la moindre phrase musicale, deux ou trois notes, si l'on veut, avec un repos après elles. On en a un exemple dans le chant *Dodo, l'enfant do*, dont les nourrices se servent pour endormir les enfants. La notation en est la plus simple qu'on puisse imaginer. La voici : *Ré ut, ré ré ut.* Il y a là deux cantilènes, ou, si on l'aime mieux, il y en a une seule dite deux fois, avec une légère variation à la seconde.

On ajoute quelquefois à ces deux petites prolations celle-ci : *L'enfant dormira tantôt*, dont la notation est *ré mi fa mi ré mi ut.* C'est une troisième cantilène, formant avec les deux premières un air ou une cantilène composée.

3° On peut par la pensée pousser ce travail de combinaison aussi loin qu'on le voudra; la vraie base de l'art musical est toujours là-dedans. On a chanté avant de savoir ce que c'était que des intervalles musicaux; et c'est plus tard qu'on a réuni les sons dans une série du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave : comme on a parlé avant de savoir ce que c'était que des syllabes, et comment elles se divisaient en voix et articulations. L'analyse vient toujours très-tard recueillir et classer les sons d'une langue et les éléments d'une science.

4° Les sons ayant été disposés en une sorte d'échelle, on y a considéré diverses divisions. La quarte devait être et a été une des premières; et c'est ce que l'on veut dire quand on écrit que la musique ancienne était *fondée sur la quarte.* Cela n'emporte dans la pratique rien autre chose, sinon que les anciens apprenaient à chanter par *ut, ré, mi, fa*, ou *fa, mi,*

ré, ut; ré, mi, fa, sol, ou *sol, fa, mi, ré*, etc. Pour nous, nous avons pris l'octave au lieu de la quarte, c'est-à-dire que nous apprenons à chanter par *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*, ou *ut, si, la, sol, fa, mi, ré, ut*, etc.

5° Au premier coup d'œil, ce n'est qu'une division plus grande dans la série des sons; mais il s'y joint divers avantages dont l'ensemble a beaucoup contribué à avancer l'art musical. Le premier de tous, c'est la parfaite ressemblance d'un son et de son octave, ressemblance telle, que quand des femmes ou des enfants chantent à l'unisson avec des hommes, ils chantent réellement à l'octave sans s'en apercevoir[1]. De là il résulte que toutes les octaves sont identiques; qu'on peut passer régulièrement de l'une à l'autre; que tout ce qui est dit de la première sera également vrai de la seconde et des suivantes. La division par octaves est donc déjà beaucoup plus nette et plus conforme à la nature des sons musicaux que la division par quartes.

6° L'octave a de plus créé le sentiment de la tonalité. Ce sentiment consiste en ce que notre oreille désire entendre à la fin d'un chant la note dont on a employé la gamme. Si un air quel qu'il soit se chante avec les notes *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*, mêlées entre elles comme on le voudra, l'oreille ne sera pas satisfaite si la note finale est autre que *ut*. Cette appétence de l'oreille pour une note particulière est un phénomène bien singulier sans doute, mais que l'habitude de chanter par octaves devait amener. C'est un fait d'expérience que trois tons de suite sont non pas difficiles, mais durs à entonner : et en effet, sur les sept quartes qu'on trouve dans la gamme, *ut fa, ré sol, mi la, fa si, sol ut, la ré, si mi*, la quatrième seule contient trois tons : les autres sont de deux tons et demi. On reconnaît par là combien l'oreille désire

1. Cette ressemblance avait frappé les anciens, qui appelaient les octaves des *équisonnances*, tandis que la quarte et la quinte étaient seulement des *consonnances* (Boèce, *De musica*, V, II).

naturellement que le demi-ton vienne corriger ce que la suite des tons peut avoir de dur. Or, dans le chant de l'octave, les trois tons sont entonnés de suite dans *fa sol la si :* l'oreille appelle donc ici plus énergiquement que partout ailleurs le demi-ton *si ut;* cette note *ut* qu'elle désire est précisément l'octave de celle par laquelle a commencé la gamme et que l'oreille reconnaît avec plaisir. Aussi la nomme-t-on la *tonique*, comme déterminant le ton du morceau ; et le *si* qui la fait sentir est appelé pour cela *note sensible*. Ainsi nous avons appris à distinguer dans un chant une terminaison naturelle, unique, exclusive de toute autre ; c'est ce qui forme la tonalité des modernes.

7° A cela se joignent encore les raisons tirées de l'harmonie. Les notes de la gamme d'*ut* peuvent être considérées comme produites par la tonique *ut*, qui a pour harmoniques *mi* et *sol*, et par ses deux adjoints (c'est-à-dire sa quarte et sa quinte) *fa* et *sol*, qui donnent l'un *la* et *ut*, le second *si* et *ré :* de sorte qu'en passant de l'*ut* aux sons qui ont avec lui les rapports les plus simples, on revient naturellement, et par le passage le plus facile et le plus désiré de l'oreille, au son primordial *ut*.

8° La théorie des modulations, c'est-à-dire des tons divers et du passage de l'un à l'autre, théorie fondée par le Lombard Claude Monteverde à la fin du seizième siècle, vient encore de là. Car si parmi les notes de la gamme d'*ut* on dièze le *fa*, les trois tons de suite ne se trouvent plus du *fa* au *si*, mais de l'*ut* au *fa* dièze ; par conséquent c'est sur le *sol* que se porte l'appétence de l'oreille, autrement dit le *sol* devient la tonique, ou on passe dans le ton de *sol*, et le *fa* dièze en est la note sensible. Si, au contraire, on bémolise le *si*, les trois tons de suite se trouvent du *si* bémol au *mi ;* celui-ci devient note sensible, et le *fa* qui le suit est la tonique, ou l'on est dans le ton de *fa*. On passe ainsi, à chaque dièze ou à chaque bémol qu'on ajoute ou qu'on retranche, dans un ton

différent que l'oreille reconnaît toujours : et tout cela vient de cette seule propriété, que dans une octave complète il y a quelque part trois tons à entonner de suite, et que l'effet de ces trois tons nous semble plus dur que celui de deux tons suivis d'un demi-ton.

9° Nos modes majeur et mineur tiennent à la même cause. Le repos tonique étant sur une note déterminée, sur l'*ut* par exemple, on a reconnu qu'il était également satisfaisant, que la première tierce fût majeure ou mineure, c'est-à-dire soit que l'on fît entendre dans la gamme *ut ré mi* naturel ou *ut ré mi* bémol. Mais ce qu'il y a de frappant et d'inexplicable au premier coup d'œil, c'est le caractère essentiellement différent de ces deux gammes majeure et mineure, dont la première est à la fois si douce et si brillante, la seconde plus plaintive et plus sauvage, si l'on peut ainsi parler. En y regardant de près, on voit que dans la gamme mineure ce n'est pas trois, c'est quatre tons qu'il faut entonner de suite en montant du *mi* bémol au *si* naturel. On s'explique alors la dureté relative et la tristesse de cette gamme. On comprend les effets qu'elle produit en opposition avec la gamme majeure, et par suite cette richesse nouvelle de notre musique qui manquait absolument à l'art ancien.

10° A ce propos on peut remarquer, et ce n'est pas indifférent pour qui veut bien comprendre les autres et soi-même, que les *modes* des anciens se rapprochaient beaucoup de nos *tons*, et que nos *modes*, à nous, ressemblent plutôt à leurs *genres*[1]. Les genres dépendaient en effet pour eux de la manière dont les demi-tons se trouvaient placés dans l'échelle; c'est précisément ce qui, pour nous, distingue matériellement les modes majeur et mineur. Leurs modes à leur tour étaient, de l'hypodorien à l'hypermixolydien, de plus en plus élevés

1. Voy. toutefois au mot Γένη, dans l'*Éclaircissement* XXII, des considérations toutes nouvelles sur l'usage pratique des genres dans la musique ancienne.

dans le diapason général des voix, et c'est ce qui a lieu pour nos tons successifs d'*ut*, de *ré*, de *mi*, de *fa*, etc., dont chacun est plus élevé que le précédent d'un ton ou d'un demi-ton [1]. Il est bien vrai ensuite que les anciens n'avaient rien remarqué dans leurs modes ni dans leurs genres de ce que nous venons de voir dans les nôtres; et que toutes les idées y étant confuses, on trouve sous chacun de ces noms diverses qualités qui nous semblent plutôt appartenir à un autre. Il n'en résulte pas moins que par le progrès des arts, les mots changent si bien de signification qu'ils en prennent quelquefois une toute contraire, et qu'il y faut donner une grande attention si l'on ne veut tomber sans cesse dans les plus graves erreurs.

11° La mesure égale n'a aucun rapport à l'intonation; elle n'entrait pas non plus dans la mélopée antique; nous n'avons donc rien à en dire. Quant à l'harmonie, qui sépare si profondément l'art moderne de l'art ancien, on se trompe encore presque toujours quand on croit qu'elle vient de notre système et qu'elle était impossible dans le système ancien. Le premier rudiment de l'harmonie musicale, c'est que deux ou trois sons entendus ensemble forment un composé agréable à l'oreille : or ce rudiment, les Grecs et les Latins le possédaient, aussi bien qu'ils avaient la cantilène. Ce qu'ils n'avaient pas, c'était l'art de faire marcher ensemble plusieurs parties, les règles de la succession des accords, les combinaisons à éviter, les terminaisons qu'il faut amener. Ces règles dépendent en grande partie de ce que l'octave nous a fait connaître; elles sont surtout exprimées en des termes qui se rapportent à l'octave; mais rien là dedans n'est contradictoire avec une suite de notes qu'on diviserait de quatre en quatre; et la preuve, c'est que tous les jours on met une harmonie très-régulière sous des plain-chants qui se

1. Voy. le *Cours complet de plain-chant* de M. Lafage, n° 684 et suiv.

rapportent pourtant par leur origine aux modes grecs et romains. Pour prendre un exemple, soit le chant cité tout à l'heure, *Dodo, l'enfant do*, dont la notation, comme je l'ai dit, est *ré ut, ré ré ut.* Qui empêchait les anciens, s'ils avaient reconnu par expérience, comme nous savons qu'ils l'ont fait, qu'une suite de tierces était agréable, de mettre au-dessus *fa mi, fa fa mi*, et même d'y ajouter une pédale à l'aigu *sol sol, sol sol sol.* Voilà une harmonie à trois parties. Qu'y a-t-il là dedans qui dépende ou de l'octave ou du tétracorde?

12° Il faut donc bien comprendre que la division de l'échelle des sons par octaves a eu pour nous des résultats nombreux et importants qui font que notre art musical est beaucoup plus avancé, plus développé, plus varié, plus riche que celui des Grecs et des Romains; elle n'a pas fait qu'il fût constitué autrement dans ses éléments primitifs. Ceux-ci restent toujours; ils n'ont été ni supprimés ni changés. En d'autres termes, si l'on excepte les quarts de ton que nous avons rejetés parce qu'ils étaient faux, et que les Grecs rejetaient comme nous et par la même raison; toute la musique ancienne est comprise dans la nôtre, comme l'arithmétique des Grecs ou des Romains est comprise dans notre arithmétique; comme nos mesures anciennes, enfin, sont comprises dans notre système métrique actuel, quoique tout semble fort différent au premier aspect.

La constitution différente qu'on nous objecte n'entraîne donc pas dans la musique ancienne et dans la nôtre une différence de nature, comme le mot le ferait entendre. C'est le même art à des degrés divers; de sorte qu'en retranchant du plus avancé tout ce que l'expérience et la culture y ont fait ajouter pendant dix-huit ou vingt siècles, nous revenons à ce qu'il y avait dans l'autre : nous en retrouvons toutes les parties, et la mélopée grecque n'est plus un mystère pour nous.

13° Je trouve en effet dans le *Cours complet de plain-chant*

de M. Lafage (n° 625, p. 479), ces règles, qui, appliquées aux chants des Grecs, constituent évidemment leur mélopée, et que leurs musicographes n'ont jamais su exposer nettement. M. Lafage dit, en parlant de l'art de composer du plain-chant sur les paroles latines de l'office sacré : « On doit s'appliquer à bien comprendre le sens littéral du texte, suivre l'ordre et le développement des idées de l'écrivain, par conséquent ne point séparer les mots qui sont dans la dépendance l'un de l'autre en divisant par des repos inopportuns le substantif de l'adjectif, le verbe ou la préposition de son régime. On doit placer les repos du chant en raison de ceux du texte. De même que le discours, la mélodie doit être ponctuée, en sorte que les membres de phrases, les phrases et les périodes s'associent convenablement, et que les cadences mélodiques correspondent, par leur importance et par la manière dont elles sont amenées, à la virgule, au point et virgule, aux deux points, au point de phrase et au point final. »

Ces excellents préceptes laissent de côté, comme on le voit, les règles positives et, si l'on veut, artificielles, de la musique moderne; sur l'étendue comparative des voix, sur leur timbre et celui des instruments, sur les tons ou les modes, sur les modulations, sur les diverses mesures, sur la coupure des phrases, sur les imitations et les renversements, sur la coupe et la forme des morceaux, etc., toutes choses dont les Grecs et les Romains n'ont pas eu la moindre idée.

Au-dessous de tout cela, et comme base fondamentale de l'art, restent les conseils généraux que je viens de transcrire, et sans doute aussi celui de porter la note forte sur la syllabe accentuée, lesquels ne supposent rien autre chose en effet que la correspondance du chant et des paroles; et qui, par cela seul, constituaient cet art de la *mélopée*, que les musiciens pratiquaient nécessairement et avaient distingué d'instinct,

et que les philosophes n'ont pu que mentionner dans leurs livres, sans l'analyser exactement.

XV. P. 108, sur ces mots : « Les anciens ne la comprenaient pas (la mesure isochrone) dans leur musique. »

J'avais dit, dans ma thèse *Sur la musique ancienne* (p. 381), que quelques admirateurs de l'antiquité se révolteraient contre l'assertion que cette musique n'avait pas notre mesure, au moins en général. Je discutais alors la question, et j'ajoutais (p. 388) : « En fait, on n'attribue la mesure isochrone à l'ancienne musique que parce qu'on craint en la lui refusant de diminuer sa valeur. C'est là une raison bien peu philosophique ou plutôt tout à fait fausse. Le plain-chant, quoique non mesuré, n'a pas moins un grand mérite. Croyons bien que la musique grecque avait le sien, même sans cette égalité de mesure qui fait le caractère de la nôtre. »

J'étais bien sûr en parlant ainsi d'exprimer la pensée de tous les musiciens qui s'occupent de l'histoire de leur art : aussi est-ce sans aucune surprise, mais avec un grand plaisir, que j'ai trouvé la confirmation de cette pensée dans le *Cours complet de plain-chant* de M. Lafage. Voici ce qu'il dit de la mesure, dans un passage où il détourne les compositeurs plain-chantistes de rapprocher leurs œuvres de la musique moderne : « En travaillant dans ce goût (le style moderne), il sera fort difficile d'arriver constamment à un bon résultat. Des combinaisons tonales dépourvues du rhythme et de la périodicité isochrone, laissent bien peu de valeur à la mélodie, et pour que celle-ci soit saillante et fasse impression sur l'auditoire, il faudra de ces pensées inspirées que l'on ne rencontre pas souvent dès qu'on s'oblige à écrire en durées égales. La tournure des modes du plain-chant.... donne souvent au fond mélodique des phrases sa principale et même son unique valeur. En se privant de cette ressource, on risque

fort de n'en pas trouver par devers soi de suffisantes pour produire les effets voulus. On se fait alors reprocher la faiblesse et la pauvreté d'une mélodie qui, dépourvue d'un rhythme marqué et soumise à l'uniformité des durées, n'a pas pris son point d'appui dans la musique ancienne (n° 624, p. 479). »

Il est toujours intéressant de voir comment parlent d'un art ceux qui le savent à fond et ceux qui ne le connaissent que superficiellement. Les ignorants s'imaginent que l'égalité de durée, qui est dans notre art actuel, ainsi que je l'ai dit dans ma *Thèse sur la musique ancienne* (p. 387), non-seulement un agrément, mais une nécessité, est en soi et par sa nature intime une supériorité dans la musique ; et voilà M. Lafage qui déclare, et il n'y a pas un musicien qui ne sache que, dans bien des cas, la mesure égale détruit l'expression d'un chant donné.

Les morceaux de plain-chant ne sont pas les seuls exemples que l'on puisse citer ici. Nos récitatifs, et nous en avons de très-beaux, sont, pour la presque totalité, abandonnés, quant à la mesure, au sentiment du chanteur; et c'est là justement ce qui en fait le mérite. Il n'y a pas jusqu'aux chants en apparence les plus mesurés, qui ne gagnent beaucoup dans certaines circonstances au ralentissement ou à la précipitation qu'y donne le chanteur.

XVI. P. 109, sur ces mots : « Ce n'est pas seulement changer le sens, c'est créer les ouvrages mêmes. »

Le passage d'Aristide Quintilien dont il s'agit ici est si contraire à toute idée d'une mesure pareille à la nôtre, que quiconque l'étudie avec le parti pris d'y trouver notre isochronisme, non-seulement est obligé de torturer le sens; mais encore, après avoir traduit quelques mots par cette méthode, il n'arrive pas à se faire une idée un peu satisfaisante de ce qui les suit ou les accompagne. Je citerai, par

exemple, ces lignes : « Des rhythmes composés, les uns le sont par *syzygie*, les autres par *période*. Le *syzygie* est la réunion de deux pieds simples et différents. La *période* est l'ensemble de plusieurs[1]. »

Qu'est-ce que cela veut dire? et quelle idée nous pouvons-nous faire de ces deux accidents[2]? C'est un musicien qui parle, et il les considère dans la musique : or à quoi peut servir dans cet art la remarque faite ici? qui chez nous en a jamais fait une semblable? Ce qui peut nous aider à découvrir l'utilité de cette observation, c'est que les rhéteurs et les métriciens employaient les mêmes termes ou des équivalents; et nous ne pouvons pas douter qu'ils ne les prissent dans une signification analogue, si elle n'était pas absolument la même. C'est un premier indice qu'il ne faut pas négliger.

Nous en trouvons un second dans ce fait que nos prosodies, en général, nous font connaître les pieds de deux ou trois syllabes, et se taisent sur les autres; tandis que les grammairiens et métriciens anciens, après avoir nommé ces pieds simples, passent tous à l'étude des pieds composés, c'est-à-dire de ces *syzygies* qui se forment de deux pieds simples. Il y a donc une différence entre la manière dont nous concevons les vers grecs ou latins, et celle dont les anciens les sentaient? Oui, certes : pour nous les vers latins ou grecs ne sont que des vers écrits; et ce n'est pas la sensation, c'est le calcul des syllabes, et l'exacte observation des règles formulées dans les livres, qui les fait juger bons ou mauvais. Or, pour le calcul, les pieds simples dans lesquels se décompose une syzygie, valent exactement la syzygie elle-même; et quand nous avons trouvé dans un vers le compte juste des dactyles, des spondées, des ïambes ou des anapestes, non-seu-

1. Meibom, p. 35 et 36.

2. M. Vincent cite et traduit ce passage dans ses *Notices des manuscrits*, p. 204; mais il ne s'occupe pas de ce qu'il peut y avoir quelque difficulté à concilier cela avec notre musique.

lement nous ne demandons rien de plus, nous ne supposons pas même qu'il y eût quelque autre chose à y remarquer.

Mais les anciens, qui prononçaient leurs vers et en sentaient directement l'harmonie, pouvaient bien y trouver des différences qui ne dépendaient pas de la mesure proprement dite, ou juger que le pied composé n'était pas pour l'oreille exactement la même chose que les deux simples qui le formaient. Et, en effet, cette différence, qui n'était pas sensible dans le mètre, se manifestait dans le rhythme. L'ionique mineur *miserarum* n'avait qu'un accent sur *ra*, tandis que le pyrrhique suivi d'un spondée *miser*, *harum* en avait deux, l'un sur *mi*, l'autre sur *ha*. J'ai appelé l'attention sur cette circonstance en divers endroits de mes *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité* (p. 259 et 272 en note), et ci-dessus (p. 24, 67, 74). Elle nous explique comment les métriciens, obligés de considérer les pieds composés, avaient créé pour eux ce nom de *syzygie*, qui leur représentait quelque chose de sensible, et comment nos prosodistes l'ont le plus souvent laissé de côté, parce qu'il ne nous représente, à nous, absolument rien que la réunion de deux pieds simples, plus faciles à étudier chacun en soi et séparément. Nous verrons tout à l'heure pourquoi les musiciens le leur ont emprunté.

Ce qui est dit de la période n'est pas moins frappant, et confirme toute cette explication. C'est, dit-on, l'ensemble de plusieurs pieds différents. Comment cela ? C'est que la période, pour les orateurs ou les rhéteurs, est essentiellement une phrase agréablement cadencée ou rhythmée. Or, le rhythme se décompose en pieds (ci-d., p. 50). Ainsi dans les premiers mots de celle qui commence la *Milonienne*, nous avons trouvé un *pentasyllabe*, un *amphimacre*, un *ionique à majori*, un *pentasyllabe*, un *iambe*, un *dactyle*, un *pentasyllabe* et un *amphibraque* (p. 51). Ce sont bien là des pieds différents, dont quelques-uns même sont des *syzygies*, c'est-à-dire des pieds composés, et qui ne pourraient pas, sans altérer le

rhythme, être remplacés par des pieds simples équivalents. Il était donc naturel, pour qui voulait bien comprendre l'harmonie du discours, de distinguer et de mettre ensemble ces deux accidents en les opposant l'un à l'autre.

La même chose se verra mieux encore si nous prenons une période en vers comme la suivante, qui ouvre l'*Hippolyte* de Sénèque. Ce sont des vers anapestiques, qui n'admettent que l'anapeste, le spondée et le dactyle, trois pieds équivalents. Le mètre sera donc très-régulier.

Ite, ūm | brōsās | cĭngĭtĕ | sīlvās,
Sūmmăquĕ | mōntīs | jŭgă Cē | crŏpĭī,
Cĕlĕrī | plāntā | lūstrā | tĕ văgī.

Voilà pour le calcul. Mais la prononciation séparait autrement le discours, c'est-à-dire que les mots se groupant naturellement autour de leur syllabe accentuée ou plutôt sur elle, la déclamation de ces vers coupait la prolation totale selon cette division [1] :

Íte, | umbrósas | cíngite | sílvas,
Summáque | móntis | júga | Cecrópii,
Céleri | plánta | lustráte | vági.

L'oreille saisit ici, assurément et sans aucune égalité dans les portions du rhythme, trochée, molosse, dactyle, spondée, dactyle, spondée, pyrrhique, choriambe, anapeste, spondée, antibacchius, ïambe.

1. Rappelons ici, pour la parfaite intelligence de cette théorie, que la même chose a lieu chez nous, c'est-à-dire que le mètre ou la scansion des vers n'est que la vérification de leur exactitude et ne représente aucunement leur prononciation, laquelle est toujours déterminée par le rhythme ou l'accentuation des mots principaux. Je prends cette phrase de la Fontaine (fab. IV, 11), que j'écris en la scandant :

La ru | se la | mieux our | die
Peut nuire | à son | inven | teur.

La première idée de ceux qui, sans avoir entendu parler le français, verraient ces vers ainsi partagés, c'est qu'ils se prononcent réellement *Laru*, *sela*,

Il est visible que si, au lieu d'avoir mis ces mots, Sénèque eût formé les mêmes pieds avec des mots plus courts ou des mots plus longs, il aurait eu plus ou moins d'accents dans les vers, ou des accents autrement disposés; et, par conséquent, le rhythme n'en eût pas été exactement le même. La considération des pieds composés ou des syzygies, et ensuite des périodes, était donc loin d'être sans intérêt pour des gens qui avaient à prononcer leurs vers, tandis qu'elle est tout à fait indifférente pour nous qui n'avons jamais qu'à les écrire et à les calculer.

Je montrerai tout à l'heure qu'elle intéressait le musicien précisément au même titre. Mais auparavant, puisque j'ai été conduit à figurer ici deux prononciations des mêmes phrases, l'une hypothétique et de calcul, représentée par le mètre, l'autre réelle et sensible, et qui n'est autre chose que le vers rhythmé d'après ses voyelles accentuées, je citerai, en l'expliquant, une phrase curieuse de Denys d'Halicarnasse, dans le *De compositione verborum* (c. CXXVI), qui va nous donner un nouvel exemple de cette double manière de considérer la prononciation. L'auteur analyse un fragment d'une ode de Simonide, dont il veut faire comprendre l'harmonie, et, après avoir transcrit le texte, il fait cette remarque[1] : « Je l'ai écrite en me conformant aux divisions des membres, non telles que les a établies Aristophane ou tout autre, mais telles que la prose les réclame. Examinez maintenant cette pièce. Lisez-la conformément à mes divisions, et

mieuxour, *die*, etc. C'est en effet là le mètre ou les trois pieds et demi de ces deux heptasyllabes; mais, dans la réalité, ils se divisent et se prononcent selon les mots qui y entrent, et dont l'accentuation détermine leur rhythme.

La rûse | la mieux ourdie
Peut nuire | à son inventeur.

Les mêmes phénomènes se retrouvent dans toutes les langues.

1. J'emprunte ici non la traduction de Batteux, qui fait entendre un faux sens, mais celle de M. Rossignol, qui a serré le texte de plus près, et a même cité le grec dans sa deuxième lettre à M. Vincent.

soyez sûr que le rhythme de l'ode vous échappera, et que vous n'y pourrez distinguer ni strophe, ni antistrophe, ni épode. »

Ces mots semblent d'abord confirmer l'assertion énoncée par M. Vincent (ci-d., p. 1), que les divisions faites par les métriciens dans les strophes des lyriques étaient tout à fait arbitraires, peut-être même absolument sans raison. Cette idée, toute contraire à celle que nous avons vue exprimée par Denys d'Halicarnasse lui-même (ci-d., p. 231), demande évidemment une explication.

M. Rossignol, qui soutient contre M. Vincent l'existence et la réalité des vers lyriques, croit trouver cette explication dans la considération des vers en tant qu'ils sont chantés ou non chantés (R. 2, p. 32). Or, ce n'est pas là le sens que fait entendre le texte de Denys. Il ne paraît pas du tout qu'il soit chez lui question de vers chantés, mais seulement de vers déclamés; et ici, comme je l'ai dit ailleurs (p. 21), c'est dans l'essence même de la chose, c'est-à-dire dans les éléments harmoniques de la voix humaine et de la prononciation, qu'il faut trouver le vrai sens de l'auteur. C'est ce que je vais essayer; et je rappelle avant tout les vérités qui suivent :

1° Si le vers, chez nous, est un tout complet, clos de toutes parts, et d'une harmonie si serrée qu'elle domine le discours même et en détermine d'avance les points d'arrêt, chez les Grecs et les Romains, au contraire, le vers n'était pas quelque chose d'existant par soi, ou de tellement absolu dans sa composition, qu'il pût rendre telle ou telle ponctuation obligatoire. C'était tout simplement, comme le dit Aristote, une division particulière dans un discours rhythmé; et de là ces conséquences que les mots se rejetaient très-bien d'un vers à l'autre, qu'ils se coupaient même quelquefois en deux; que, dans les vers hypermètres, les élisions pouvaient avoir lieu de la fin du premier au commencement du second; qu'enfin, en poussant ce principe à l'extrême, on concevrait une même

prolation divisée en plus ou moins de vers différents : par exemple, deux vers hexamètres pouvant se changer en trois tétramètres ou réciproquement, ce qui, certes, ne pourrait avoir lieu chez nous, même dans des vers blancs.

2° Le vers n'étant pas déterminé, comme en français, par l'arrêt de la voix après la dernière syllabe, ni par aucune séparation nécessaire d'avec le suivant, n'était distingué d'une manière infaillible que dans des circonstances particulières, par exemple quand la suite des longues et des brèves était déterminée, comme dans les vers les plus connus ; ou quand la fin des vers était exactement définie et sensible à l'oreille, comme dans l'hexamètre ou le pentamètre latins.

3° Cela est si vrai que les anciens, dans l'écriture, ne séparaient pas même leurs vers : ils les écrivaient à la suite les uns des autres, comme nous écrivons la prose. Quand l'espèce des vers était bien déterminée, on s'y reconnaissait assez facilement ; mais dans des vers libres comme ceux des lyriques, ceux qui ont voulu les diviser ont dû recourir à une espèce de tâtonnement. Ils ont pris, par exemple, toutes les strophes et antistrophes d'une ode, et cherché quelles étaient, de toutes les divisions praticables, celles qui semblaient offrir le moins d'inconvénients, eu égard à la longueur des prolations et à la coupure des mots d'un vers à l'autre, ou enfin à la régularité de l'harmonie[1].

4° Maintenant Denys, analysant l'harmonie d'une strophe de Pindare, déclare, pour son objet particulier, ne pas suivre cette division, qui, en effet, ne faisait rien à la prononciation, mais s'arrêter, comme le voulait le sens, et comme le faisaient les orateurs, à la fin des sections de phrases ou des membres de leurs périodes, parce que c'était ainsi que les

1. C'est justement ainsi qu'ont opéré les critiques modernes pour la division de l'ode XII du livre III d'Horace, qui est toute en vers ioniques mineurs. Voy. là-dessus la dissertation de M. Quicherat, dans la *Revue de l'instruction publique*, p. 988.

vers se prononçaient et que leur cadence venait frapper l'oreille. Soit, par exemple, cette strophe d'Horace (I, Ode IX) :

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte; — nec jam sustineant onus
Silvæ laborantes, — geluque
Flumina constiterint acuto.

Nous ne doutons pas que les vers ne doivent être partagés comme ils le sont ici, et nous les prononçons à la française, en quatre parties, en nous arrêtant à la fin et sur les dernières syllabes des mots *candidum*, *onus*, *geluque*, *acuto*. Les Romains, au contraire, les prononçaient en trois prolations et s'arrêtaient, comme le sens le demande, après *Soracte*, *laborantes*, et *acuto*[1]. On reproduira très-facilement cet effet en accentuant tous ces mots, selon les règles de la langue latine; et l'on verra comment les trois membres de la période se distinguaient des vers, c'est-à-dire des divisions indiquées par les métriciens.

5° L'opération marquée par Denys est donc fort naturelle, surtout dans des vers libres comme ceux de Pindare et de Simonide, où l'harmonie venait essentiellement du rhythme, c'est-à-dire des accents répartis dans les phrases et du sens plus ou moins bien terminé. Et voilà pourquoi, après avoir pris jusque-là le mot κῶλον dans le sens de *vers* aussi bien que de *membres*, il prévient qu'ici il prend le même mot dans ce dernier sens exclusivement au premier.

6° Toute la difficulté, à ce sujet, vient de ce que l'habitude de voir nos vers et ceux des nations modernes se terminer en même temps que le sens, et exiger un point d'arrêt fortifié encore par la rime, nous fait transporter les mêmes règles aux vers anciens. Cette erreur, fondée sur l'ignorance de la vraie prononciation antique, et surtout sur ce que l'on

1. La division que j'exécute ici sur une strophe d'Horace, Denys vient de la faire sur des Iambiques d'Euripide.

néglige d'en reproduire l'accentuation, en entraîne une foule d'autres, que nous avons eu et que nous aurons encore à combattre.

Arrivons maintenant à la musique, puisque c'est une phrase d'Aristide Quintilien qui a été le premier motif de cet article. Comment a-t-elle été amenée à considérer aussi les périodes et les syzygies ? Car s'il y a quelque chose qui soit contradictoire avec nos idées de cet art, c'est assurément qu'on y parle de pieds inégaux réunis, soit deux, soit plusieurs ensemble. Mon Dieu ! c'est que la musique ne modifiait en rien le rhythme de la période oratoire : elle appliquait seulement aux syllabes les sons de l'échelle diatonique, mais sans altérer la prolation des paroles ; et c'est ce qu'exprime bien clairement Boèce[1], qui reconnaît que les notes de la musique grecque ne peuvent représenter un chant que quand les vers sont écrits dessous. Tout cela prouve bien, ce me semble, qu'il n'y avait pas plus de mesure isochrone dans la période chantée que dans la période déclamée.

Cette proposition, qui étonne d'abord les lecteurs superficiels ou irréfléchis, est pourtant ce qu'il y a au monde de plus naturel et de plus simple ; et on ne la repousse que parce qu'on ne se fait pas une idée claire de la manière dont les arts se forment. Notre musique, répétons-le bien, est un art très-perfectionné et par là même très-compliqué, dont les divers éléments chez les anciens étaient isolés au lieu d'être groupés et combinés comme chez nous. Les phrases musicales, au lieu de régir et de s'assimiler le discours, comme elles le font aujourd'hui, se moulaient, au contraire, sur les phrases prononcées, à la façon de notre récitatif.

Je donnerai, dans l'*Éclaircissement* XXV, un exemple de ce passage de la période oratoire ou poétique à la période musicale, et l'on verra clairement alors l'application de tout

1. *De musica*, IV, III. Voy. notre XIVe *Éclaircissement* sur la mélopée et notre *Thèse sur la musique ancienne*, p. 450.

ce que nous avons dit sur ce sujet, soit dans notre *Thèse sur la musique ancienne*, soit dans les *Éclaircissements* précédents.

XVII. P. 111, sur ces mots : « S'il a mis à la suite la *conduite rhythmique* et le *changement rhythmique*, c'est que tous deux consistaient dans les mêmes modifications ; et, en effet, tout son texte le prouve. »

Voici la traduction littérale de ce texte, sans les additions ni interprétations de M. Vincent ; c'est celle que j'ai mise dans mes *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, (p. 383). « La *conduite rhythmique*, c'est la rapidité ou la lenteur des temps, comme lorsque, conservant les rapports des *arsis* aux *thésis*, nous proférons différemment les grandeurs de chaque temps ; le *changement rhythmique* est l'altération des rhythmes ou de la conduite rhythmique. Ces changements se font de quatorze manières[1].... »

Il ne faut pas oublier ce que c'est que les rapports des *arsis* aux *thésis* ou les genres rhythmiques, qui sont ici le fondement de toute cette doctrine. Les syllabes avaient, chez les métriciens anciens, une valeur convenue qui permettait d'assigner non-seulement aux pieds, mais à leurs parties, c'est-à-dire à l'*arsis* et à la *thésis*, une certaine valeur numérique. Dans le spondée et dans le dactyle, au moins en latin, l'*arsis* était une longue, la *thésis* une longue ou deux brèves : le rapport était donc d'un à un ; c'est ce qu'ils nommaient le *rapport égal*. Dans l'iambe, l'*arsis* était brève et la *thésis* longue ; dans le trochée, c'était le contraire. Dans les deux cas, le rapport était d'un à deux ou de deux à un ; c'est ce qu'on nommait le *rapport double*. Le rapport de trois à deux ou de deux à trois s'appelait *sesquple* ou *sesquialtère ;* le rapport de quatre à trois ou de trois à quatre se nommait *surtiers*, et les

1. Aristide Quintilien dans Meibom, p. 42.

anciens n'en voulaient pas reconnaître d'autres entre les parties de leurs pieds[1].

Cela compris, je ne vois pas où peut être l'avantage d'intercaler dans le texte les explications de fantaisie rapportées précédemment (p. 109). Tout me semble ici parfaitement clair, et je ne crois pas pouvoir en donner une meilleure preuve qu'en expliquant les termes d'Aristide Quintilien sur la période poétique que je viens de tirer de l'*Hippolyte* de Sénèque (p. 292). A considérer le rhythme dans sa totalité[2], on voit qu'il est *composé* (σύνθετος), puisqu'il comprend des pieds différents. Il est *simple* ou *incomposé* (ἀσύνθετος) dans la partie *cingite silvas, summaque montis*, puisqu'il n'y a que des dactyles ou des spondées dont les valeurs sont égales. Il y a *changement* (μεταβολή), quand on passe d'un de ces pieds à un différent, par exemple, du pyrrhique *juga* au choriambe *Cecropii*, ou de celui-ci à l'anapeste *celeri*.

Je rapprocherai de cette explication un passage important de Quintilien[3]: *Sunt et illa discrimina quod rhythmis libera spatia, metris finita sunt, et his certæ clausulæ; illi quomodo cœperant, currunt usque ad metabolam, id est transitum in aliud genus rhythmi.* « Il y a entre les vers et les rhythmes cette différence que ceux-ci ont leurs espaces (leurs quantités prosodiques) entièrement libres, tandis qu'ils sont définis dans les vers; de plus, les vers ont des clausules (césures ou terminaisons) déterminées d'une manière certaine, tandis que

1. *De quelques points des sciences dans l'antiquité*, p. 253, 254 et ci-dessus, p. 46 et 47.

2. Je dis le *rhythme* et non pas le *mètre*. Le mètre, comme je viens de le dire (p. 292), est ici simple puisqu'il n'admet que des pieds équivalents, et tous en rapport égal; mais le mètre n'est que la fiction grammaticale, comme dans nos rimes les consonnes muettes nécessaires pour la régularité du vers, et par elles-mêmes inutiles à son harmonie. J'ai en divers endroits insisté sur cette distinction (*De quelques points*, etc., p. 272 et suiv.; et ailleurs encore). Elle importe beaucoup ici.

3. *Instit. orat.*, liv. IX, c. IV, n° 50.

les rhythmes vont toujours comme ils avaient commencé (c'est-à-dire par *arsis* et par *thésis*, comme on le voit au n° 57) jusqu'à la métabole, c'est-à-dire jusqu'à ce que vienne un autre genre de rhythme. » — On sait ce que c'est que les genres de rhythmes. Je l'ai dit tout à l'heure (p. 298), c'est le rapport de l'arsis à la thésis. Ce changement de genre peut être considéré soit dans les pieds métriques, soit dans les divisions du rhythme. Si l'expression s'applique aux pieds métriques, il n'y a aucune métabole dans l'hexamètre, qui n'admet que des dactyles et des spondées, tous pieds de genre égal. Mais (p. 292) le mètre, dans les vers, n'est que pour le calcul. Le rhythme ou la prononciation véritable divise les vers selon les mots qui portent l'accent, c'est-à-dire qu'il fait sentir dans le second vers des *Bucoliques:*

Silvéstrem | ténui : músam | méditáris | avéna.

savoir : un molosse, un anapeste, un spondée, un péon et un bacchius. Alors il y a métabole de chaque pied au suivant.

Par là s'expliquent ces autres mots de Quintilien (n° 51) : *Major tamen illic licentia est ubi tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis atque æstimant quot breves illud spatium habeat. Inde* τετράσημοι, πεντάσημοι, *deinceps longiores fiunt percussiones.* « Il y a là plus de liberté où l'on mesure les temps par la pensée; l'on désigne les intervalles par le choc du pied ou des doigts et par certaines notes, et l'on calcule combien chaque espace vaut de brèves : on a ainsi des percussions de quatre ou de cinq sémions, et même davantage. »

Appliquons cela au vers cité de Virgile ; nous trouvons : *Silvestrem*, hexasème (c'est-à-dire valant six brèves) ; *tenui*, tétrasème; *musam*, tétrasème; *meditaris*, pentasème; *avena*, pentasème : total, vingt-quatre sémions, comme dans tous les hexamètres. Il est visible qu'en prenant une ligne de prose

on pourrait avoir des irrégularités ou des différences plus fortes et plus nombreuses.

Voilà pour les métaboles. La *conduite rhythmique* (ἀγωγή) consiste dans la rapidité de la prononciation, qui peut, en effet, varier ici selon la passion du personnage, ailleurs selon les circonstances. La meilleure conduite est celle qui maintient les *arsis* et les *thésis* dans un certain milieu, ou ne permet de les étendre que moyennement : Ἡ κατὰ μέσον τῶν θέσεων καὶ τῶν ἄρσεων ποσὴ διάστασις[1].

Y a-t-il rien de plus simple, de plus naturel et de plus conséquent que cette théorie? et M. Vincent, qui me rappelle cette phrase (p. 900), comme si je ne l'avais pas vue dans le texte, n'est-il pas convaincu maintenant, d'abord que je l'avais lue, ensuite que je l'avais bien comprise; et que lui, au contraire, y a donné un sens tout à fait faux et impossible, quand il a cru voir là dedans, outre l'égalité de nos mesures, quelque chose qui se rapportait à nos signes de mouvements, *allegro*, *andante*, *adagio*, etc.?

J'ajoute que ces propositions sont d'autant plus certaines, que l'état de l'art alors exigeait toutes ces distinctions, qui aujourd'hui nous semblent inutiles. Dans un système comme le nôtre, la musique domine le discours et le réduit aux formes qui lui sont exclusivement favorables (ci-d., p. 262, 297). Dans un art qui commence, elle se modèle sur la phrase prononcée, et en suit les inflexions et les divisions principales; et comme celle-ci n'est aucunement soumise à cet isochronisme que notre musique exige aujourd'hui, la musique primitive est obligée de se prêter aux différences rhythmiques du discours, c'est-à-dire d'admettre les changements et la conduite qui y sont naturels.

Il est vrai, d'ailleurs, que ces distinctions nous semblent, on peut le dire, bien indifférentes et bien mesquines. Mais

1. Meibom, p. 42.

c'est ce qui arrive toujours au début des arts : on s'attache à des observations que le progrès de la théorie fait bientôt oublier [1]. Ainsi, les métriciens ont distingué dans les vers hexamètres, outre les deux césures les plus employées, savoir, la penthémimère et l'hephthémimère, la priapéenne et la bucolique [2], et beaucoup d'autres qui n'ont absolument aucun intérêt pour l'art des vers. Il en a été de même chez nous ; il en a été de même chez les rhéteurs anciens ou modernes pour les périodes ou les figures ; il en a été de même partout et dans tous les genres ; et la seule conséquence à tirer de cette *mesquinerie* qui nous blesse dans les observations ou les règles des anciens, c'est que nous sommes dans la vérité, que nous suivons leurs idées et pénétrons, en effet, leurs doctrines, sans y substituer les nôtres.

XVIII. Page 111, sur ces mots : « En voilà bien assez, peut-être trop, sur votre premier article. »

Comme j'ai voulu éviter dans ma lettre les questions de fond, je place ici les réponses aux objections suivantes, qui se rapportent à la page 903 du *Correspondant*.

1° « Qui a jamais dit que les flûtes dont il est question en tête de toutes les comédies de Térence dussent être jouées par les acteurs eux-mêmes ? Et l'ode de Pindare dont je viens de parler, et sur laquelle est indiqué un chœur pour la cithare, χορὸς εἰς κιθάραν, comment croit-on qu'elle fût exécutée, lorsque les notes instrumentales sont placées sur les syllabes mêmes ? » — M. Vincent n'a pas compris du tout, ce me semble, la question que je traite. Je distingue (p. 461) deux objets dans l'accompagnement : l'un de soutenir la voix et de maintenir le ton, ce qui se fait par des unissons et des octaves, et nous est si naturel qu'il n'y a besoin pour cela d'aucune règle théorique ; l'autre d'embellir le chant, soit en

1. Voy. l'*Éclaircissement* XXVI.
2. M. Quicherat, *Traité de versification latine*, c. LIV.

y mêlant des accords, soit en y intercalant des phrases instrumentales. Ce dernier moyen n'exige aucune étude préalable : il est inspiré à chaque chanteur par son goût. Le précédent, au contraire, demande une connaissance au moins élémentaire de la science que nous appelons aujourd'hui l'*harmonie*, science dont les anciens n'avaient aucune idée. Je conclus donc que leurs accompagnements simultanés devaient, en général, se réduire à l'unisson et à l'octave[1]. Quant à l'accompagnement intercalé dans le chant, c'est-à-dire alternant avec la voix, je montre qu'il existait réellement, puisqu'il y avait des chanteurs qui s'accompagnaient de la flûte. Voilà tout ce que j'ai dit. Les flûtes de Térence et le chœur pour la cithare ne se rapportent en rien à la question; ils ne peuvent surtout prouver aucune perfection dans l'art musical ancien, puisque nous ne savons pas du tout ce que c'était.

2° « Si tout ce qui a été dit sur cette ode, si la gamme de cithare à deux parties qui se trouve rapportée pages 254 et 255 des *Notices*, ne suffit pas pour convaincre M. Jullien, je lui citerai un passage de Plutarque qu'il devrait connaître. » — Je parlerai plus loin de cette gamme de cithare, qui, aussi bien que ce qui est dit de l'ode de Pindare, me prouve que M. Vincent sait mal la musique. Je continue ma citation : « Ils s'abstenaient, en chantant, de la *trite* (ou troisième corde, de la note *ut*); mais ils l'employaient dans l'accompagnement en consonnance avec la *parhypate* (*fa*). De même, ils s'abstenaient de la *nète* (*mi*) dans le chant, soit en *dissonance* avec la *paranète* (*ré*), soit en *consonnance* avec la *mèse* (*la*). De même, enfin, pour la *nète* du tétracorde conjoint (*ré*), ils s'en abstenaient dans le chant et s'en servaient dans l'ac-

1. Cela n'empêche pas que des tierces, des quartes, des quintes n'aient pu être frappées aussi (*De quelques points*, etc., p. 461). Mais rien n'indique que cela se soit fait régulièrement, ni surtout qu'il y ait eu une doctrine quelconque sur l'emploi ou la succession de ces accords.

compagnement, soit en dissonance avec la *paranète* (*ut*) et la *paramèse* (*si*; la tierce était une dissonance pour les anciens), soit en consonnance avec la *mèse* (*la*) et le *lichanos* (*sol*). Voilà, ce me semble, un passage assez formel, où se trouvent mentionnées, non-seulement les consonnances de quarte et de quinte, comme entendues simultanément, mais les dissonances de seconde et de tierce. Je demande ce que l'on peut répondre à un pareil témoignage? » — On y peut répondre trois choses.

D'abord ce que M. Vincent donne ici comme de Plutarque n'est pas dans Plutarque. Il ne s'y agit pas des chanteurs en général, mais des anciens chanteurs, que l'auteur grec dit avoir évité ou admis sciemment certaines notes dans le genre spondiaque [1]. D'ailleurs, les mots en *consonnance* et en *dissonance*, qui tranchent la question dans le sens moderne, ne rendent pas exactement συμφώνως, συμφώνων, διαφώνων, etc., qui sont employés d'une façon bizarre et embarrassée, et ne signifient au propre que *ensemble* ou *séparément*. Il est toujours facile, en supposant un sens précis à des expressions vagues et ambiguës, de faire dire aux anciens tout ce que l'on veut, mais à la triste condition d'accumuler les contresens. Que M. Vincent me permette de ne pas le suivre sur ce terrain.

En second lieu, il n'y a rien là qui se rapporte à ce que j'ai dit (p. 381), que les anciens n'attachaient pas du tout au mot *consonnance* le même sens que nous. Là, en effet, et dans les pages qui précèdent, je fais voir par des citations nombreuses que l'idée de consonnance emportait d'abord chez eux celle d'une certaine convenance numérique entre les longueurs des cordes; le son, quel qu'il fût, ne venait qu'après. M. Vincent ne niera pas que ce ne soit tout le contraire chez nous : l'idée ne saurait donc être la même.

1. T. X, p. 668 et 669, éd. Reiske.

Ce qui suit dans le texte de M. Vincent est une de ces infidélités que j'ai eues si souvent à lui reprocher. C'est en parlant de Ptolémée, et non pas de *tous les anciens*, que je dis « qu'il ne pensait pas le moins du monde à invoquer la sensation dans sa définition des consonnances. » Ici, pour s'assurer de la vérité de cette assertion, il suffit d'ouvrir son livre à l'endroit indiqué. C'est oui ou c'est non : il n'y a pas là sujet à contester ni à distinguer. Ce travestissement de ma pensée est d'autant plus blâmable ici, qu'il semblerait en résulter que, selon moi, les consonnances des anciens *ne consonnaient pas* réellement ou étaient en réalité *dissonantes*. Je n'ai pas dit un mot de cela : je me suis borné à ce fait incontestable que, sous le nom de *consonnance*, les anciens se faisaient une autre idée que nous.

Enfin, au point de vue qu'on peut nommer *musical*, qu'est-ce que tout cela prouve, sinon l'état rudimentaire et informe de la musique grecque? Qu'est-ce que c'est que s'abstenir d'une note et précisément de la note *ut* ou de la note *mi*? Qu'est-ce qu'ils ont donc, cet *ut* et ce *mi*, pour qu'on ne les fasse pas? et comment M. Vincent n'a-t-il pas vu qu'une telle absurdité détruisait toute l'autorité qu'il attribue au passage de Plutarque? Les anciens, selon moi, étaient, en fait de musique, des commençants ; à ce titre, ils admettaient ou suivaient des règles erronées ou même absurdes[1] et, par là, s'expliquent ces singularités étranges rapportées par les historiens. M. Vincent, qui croit à la perfection de l'art chez eux, leur enlève même le genre de mérite qu'ils ont, d'avoir créé et avancé la science en se trompant souvent. Il en fait tout simplement des idiots[2].

3° Et ce mot, que « la tierce était une dissonance pour les

1. Ci-dessus, p. 302. Voy. l'*Éclaircissement* XXVI.

2. Cette erreur est commune de nos jours : elle se trouve chez tous ces admirateurs forcenés de l'antiquité qui veulent s'extasier même devant ce qu'ils ne pourraient pas souffrir chez nous, s'ils le voyaient ou l'entendaient.

anciens, » qu'en dira t-il? Sans doute, c'était une dissonance pour eux, parce qu'elle est représentée par le rapport *sur-quart*[1] ou de 5 à 4, qu'ils n'admettaient pas : mais cela même est la preuve formelle que les consonnances et les dissonances étaient réglées d'abord par le calcul. Quant à l'effet physique, comment la tierce qui est, après l'octave, la consonnance la plus naturelle et qui peut fournir à des suites presque indéfinies, leur eût-elle apporté un son désagréable, à moins que leur oreille ne fût constituée autrement que la nôtre! Mais M. Vincent n'a pas même cette ressource. Il regarde dans ses *Notices*, etc. (p. 76), comme « suffisamment démontré[2] par Burette, que le mode dorien et le lydien (qui étaient à la tierce l'un de l'autre) s'accompagnaient réciproquement. » La tierce n'était donc pas plus pour les anciens que pour nous, dans la pratique, un intervalle dissonant : s'ils lui donnaient ce nom dans la théorie, c'est que les mots *consonnance* et *dissonance* ne leur apportaient pas la même idée qu'à nous. C'est moi, pour le coup, qui demanderais volontiers ce qu'on peut répondre à cela.

XIX. P. 120, sur ces mots : « Vous ne savez douter de rien....Vous ne savez pas même lire ce qu'il y a dans le livre que vous critiquez. »

En voici une nouvelle preuve. J'avais dans mes *Thèses sur*

Leur conviction, à cet égard, se communique quelquefois à ceux qui les écoutent et n'en savent pas plus long qu'eux. C'est un enseignement mutuel d'absurdités et d'ignorances, qui s'étend malheureusement beaucoup plus loin qu'on ne croit.

1. Chez les anciens même le rapport était bien plus compliqué : c'était celui de 81 à 64 (*De quelques points*, etc., p. 391 et suiv.). C'était une tierce fausse, et qui n'était que pour le calcul. Je n'ai donc pas à m'y arrêter. D'ailleurs, ce que je dis s'appliquerait à plus forte raison.

2. Le mot *démontré* est trop fort. C'est une interprétation très-ingénieuse et fort vraisemblable de deux vers d'Horace (*Epod.* IX, v. 5). Mais il y a si peu *démonstration*, que, d'après M. Vincent lui-même (*Notices des manuscrits*, p. 76), M. Henri Martin entend ces mêmes vers autrement que Burette.

quelques points des sciences dans l'antiquité (n° VIII, p. 281) donné comme exemple de la prononciation des hexamètres latins les deux vers qui commencent l'épisode d'Aristée dans le quatrième livre des *Géorgiques :*

Pástor Aristaéus — fúgiens Penéia Témpe,
Amíssis, ut fáma, — ápibus morbóque faméque,

et j'avais séparé, comme je le fais ici, chacun d'eux en deux parties par un trait horizontal, afin d'en faire sentir la cadence latine, par les accents portés sur la première syllabe du troisième pied.

M. Vincent me relève à ce sujet très-vertement dans son article de novembre (p. 314). « Où a-t-il vu, dit-il, que la césure pût s'établir sur un mot élidé? » Et, partant de là, il affirme que la césure est ici *hephthémimère*, ou qu'elle tombe après *apibus*.

On reconnaît déjà la manière d'argumenter de M. Vincent : non-seulement il prend avec ses adversaires un ton de supériorité dédaigneuse et blessante, mais encore il invente, selon le besoin, des préceptes ou des règles dont personne avant lui n'a entendu parler. S'il veut qu'on ne puisse pas faire tomber la césure sur un mot dont la dernière syllabe est élidée, il faut qu'il le prouve; car cette prohibition n'est exprimée dans aucun livre connu : et quand même il aurait trouvé cette preuve que je lui demande, encore ferait-il bien d'exprimer sa pensée comme une simple proposition par lui découverte, au lieu de recourir à ces tournures dures et pédantesques : « Où a-t-il vu qu'un mot élidé puisse contenir la *césure* ? »

Je l'ai vu, pour moi, dans Virgile et dans tous les poëtes latins, dont aucun assurément n'a soupçonné la règle que M. Vincent pose d'une manière si tranchante. Le vers fameux

Monstrum horrendum, informe, ingens....

en donne la preuve. *Horrendum* s'élide, et il n'y a pas moins

une première césure sur *ren ; informe* s'élide, et il y a une seconde césure sur *for*.

Dans cet autre vers de Virgile

Et pavidæ matres pressere ad pectora natos,

il y a trois césures, *dæ* de *pavidæ*, *tres* de *matres*, et *se* de *pressere*, la dernière syllabe étant élidée.

Le 77e vers des *Métamorphoses* donne un exemple semblable :

Deerat adhuc et quod dominari in cetera possit ;

ri est élidé, ce qui n'empêche pas *dominari* de fournir la césure du quatrième pied, nécessaire quand il n'y en a pas au troisième. Il en est de même du 160e vers

In faciem vertisse hominum....

auquel *vertisse* donne assurément sa seconde césure, *se* étant élidé.

Il est inutile de chercher d'autres exemples. Il faudrait ignorer complétement la prosodie latine pour conserver le moindre doute à ce sujet ; et l'on ne peut qu'admirer l'aplomb avec lequel sont affirmées les propositions les plus erronées.

Mais il y a pis que tout cela, et c'est ici qu'on reconnaît combien il est quelquefois cruel pour un auteur de se voir jugé et tancé par des critiques qui ne comprennent pas même ce qu'il a voulu dire. Il s'agit dans ma dissertation de l'harmonie des vers latins, harmonie que je dis résulter tout particulièrement de la position des syllabes accentuées et de la manière dont le vers se partage dans la prononciation. J'explique ainsi un mot de Varron et de saint Augustin sur cette division, et j'ajoute que « pour la sentir, il suffit d'accentuer les vers comme le faisaient les Latins ; que toutes les fois que la *césure* tombera au cinquième demi-pied, c'est-à-dire sept fois environ pour huit vers, nous reconnaîtrons la vérité de ce principe. »

Il est clair que je prends ici le mot *césure* dans le sens de

coupure du vers, et non pas, comme on le fait au collége, dans celui de la syllabe finale d'un mot qui reste pour commencer le pied suivant. M. Vincent peut aller donner sa règle à un quatrième qui étudie la prosodie. Elle sera fausse sans doute; au moins sera-t-elle à sa place : tandis qu'il est tout à fait déplacé de nous parler de ce qui compte ou ne compte pas pour césure, lorsqu'il s'agit de l'étude philosophique de l'harmonie des vers latins.

En fait, quelque théorie qu'on imagine sur la règle des vers, du moment que le premier *a* de *fama* porte l'accent, il faut bien que dans la prononciation la voix s'y arrête, surtout lorsque *fama* termine comme ici une phrase incidente (*ut fama est*), et appelle après elle une virgule. Cette syllabe *fa* marque alors le cinquième demi-pied du vers donné, et reproduit exactement l'harmonie signalée par Varron et saint Augustin dans les hexamètres. C'est là tout ce que j'ai dit et voulu dire; et l'on conviendra que la critique de M. Vincent ne se rapporte aucunement au sujet que je traite.

XX. P. 129, sur ces mots : « C'est là une conviction personnelle dont je n'ai pas à déduire les raisons. »

Quoiqu'il me paraisse en effet assez peu nécessaire d'énumérer ici les motifs de cette conviction, je n'hésiterai pas cependant, pour la satisfaction du lecteur et l'acquit de ma conscience, à indiquer les suivants : 1° M. Vincent, ne comptant dans les mesures de la musique que leur valeur arithmétique, regarde la mesure à 6/8 comme la même que la mesure à 3/4; du moins, il dit dans les *Notices des manuscrits* (p. 210) que « le rhythme de six temps correspond à nos mesures à 6/8 et à 3/4, » c'est-à-dire qu'un même rhythme répond à la fois à une mesure à deux temps et à une mesure à trois temps. Cette assertion est quelque chose de si étourdissant, que je n'ai pu m'empêcher d'en faire la remarque dans mon examen du *De musica* (ci-d., p. 74).

2° Par suite de la même insensibilité à ce qui fait vraiment le rhythme, c'est-à-dire à l'alternative des sons forts et des sons faibles, ou des arsis et des thésis, dans la traduction mesurée qu'il donne des notes grecques de la *Pythique* de Pindare, il fait tomber les temps forts indifféremment sur les syllabes accentuées ou sur les syllabes glissantes. Bien plus, celles-ci sont de beaucoup les mieux traitées, et M. Vincent n'en fait pas même l'objet d'une remarque, tant il est loin de supposer que cette horrible barbarie pût être seulement aperçue des Grecs.

3° Opposant la prétendue richesse des modes grecs à la pauvreté des modernes, qui n'en ont que deux, le majeur et le mineur, il dit (p. 101) de ce dernier que « nous ne l'employons jamais que dans la progression descendante. » — C'est assurément une découverte toute nouvelle et qui surprendra étrangement ceux qui ont seulement ouvert un solfége.

4° Il appelle *mesure à trois temps syncopée* celle où la première note vaut un temps et la seconde en vaut deux (p. 200). — Les musiciens appellent *syncope* le partage d'une note par le milieu, de telle manière que la première moitié appartienne à la partie faible d'un temps et la seconde à la partie forte du temps suivant [1]. Ils n'admettent donc pas et n'ont jamais admis la dénomination proposée par M. Vincent, qui ferait une syncope d'une note occupant deux temps pleins.

5° Il critique vivement (p. 203) Hermann qui a méconnu le caractère opposé de l'ïambe et du trochée, et ce caractère, c'est, selon lui, « que le rhythme trochaïque est particulièrement propre à la course et à la danse, parce que le pied y est levé deux temps et pose le troisième seulement, tandis que l'ïambique, son opposé ou antipathique, par sa marche lourde et pesante, le pied y posant deux temps sur trois, est si propre à exprimer la marche d'une armée qui s'avance en com-

1. M. Lafage, *Séméiologie musicale*, p. 92.

battant. » — Les érudits objecteront à M. Vincent que l'iambe a toujours passé pour un pied léger et rapide [1]; les musiciens lui diront qu'il est impossible de marquer avec le pied, quand on marche, les mouvements qu'il indique là [2]. Certes, M. Vincent ne manque pas de courage pour affirmer des propositions étranges ou inattendues : je ne doute pas pourtant que, s'il eût essayé de réaliser ce qu'il indique, c'est-à-dire de marcher ou de courir à trois temps, le pied posé ou levé pendant deux de ces temps, selon le cas, il n'eût reculé devant l'impossibilité ou le ridicule de son hypothèse.

6° Il mentionne (p. 217), comme soutenue par certains auteurs qu'il aurait peut-être de la peine à nommer, une opinion absurde qui n'est fondée que sur la confusion inconcevable du mot *mesure* avec celui de *phrase mélodique*, ainsi qu'on le peut voir au bas de la page où il a écrit en notes modernes le chant qu'il donne pour exemple. La phrase mélodique y commence à la demi-mesure ou au temps levé, et de même pour les sections de phrases suivantes. Mais sa conclusion, que la première section de phrase forme la première mesure, et ainsi de suite, est assurément pour les musiciens quelque chose d'inouï et qui deviendrait surtout contradictoire et absurde, si, ce qui a lieu souvent [3], les phrases mé-

1. Horace dit : *Celeres iambos* (*Carm.* I, 16, v. 24). Il le nomme *pes citus* (*A. P.*, v. 251). Il l'oppose aux spondées, qu'il appelle *stabiles* (*Ib.*). Rufin dit *cursor iambus*. Voy. le *Thesaurus poeticus* de M. Quicherat, au mot *Iambus*.

2. *Impossible*, bien entendu, pour une troupe en mouvement. Rien n'est plus aisé pour un homme qui sait un peu la musique; et c'est à quoi se rapportent les lignes qui suivent. Mais ce qu'il y a de curieux, c'est que la rapidité ou la lenteur de la marche ne change aucunement dans cette alternative. Ici encore M. Vincent a été dupe des mots métaphoriques de *trochée rapide*, de *spondées lourds*, de *pieds lents* ou *pressés*, qui ne représentent que des rapports de quantités de convention, et qu'il a pris comme exprimant la vraie nature des choses.

3. Voyez l'air de Colette qui ouvre le *Devin de village*, et mieux encore l'air chanté par le Devin : *L'art à l'amour est favorable*, etc., où les phrases mélodiques ne sont pas du tout égales.

lodiques n'étaient pas égales en durée ou ne commençaient pas au même point dans chaque mesure.

7° On lit (p. 387) cette phrase singulière : « Tandis que notre gamme est plus particulièrement propre à être chantée en montant, la gamme dorienne, au contraire, est plus convenablement disposée pour une mélodie descendante. » — Qu'est-ce que cela signifie? qui a jamais entendu parler chez nous de cette aptitude de notre gamme à être chantée dans un sens plutôt que dans l'autre? Est-ce qu'il est possible, d'ailleurs, de concevoir une échelle musicale qu'il ne faille pas remonter après l'avoir descendue, ou réciproquement?

8° « Nous n'avons, à proprement parler, qu'un seul genre, le genre diatonique. » (P. 388.) — Nous avons aussi le genre chromatique; nous l'avons bien plus que les Grecs, chez qui il consistait à faire consécutivement deux demi-tons, tandis que nous, nous en faisons des suites indéfinies. Quant au genre énarmonique où M. Vincent voit une des richesses de la musique des Grecs, il consistait tout simplement à chanter faux d'une certaine façon : et nous verrons dans l'Éclaircissement suivant que les Grecs en jugeaient ainsi.

9° M. Vincent critique dans le *Correspondant* de septembre (p. 903) le chant que j'ai fait faire par un habile musicien sur des paroles traduites d'Athénée et dans certaines conditions que je lui ai indiquées, pour donner l'idée d'un chant grec tel que je le concevais : « En voyant le chant et l'accompagnement placés par M. Jullien à la page 464, on peut être convaincu que rien n'est plus *fantastique*, pour me servir de ses propres expressions. » — Je pourrais demander à ce sujet, d'après ce qui précède, si M. Vincent connaît véritablement le chant qu'il critique? s'il l'a chanté lui-même ou s'il se l'est fait chanter? Car enfin, pour juger s'il est ou n'est pas fantastique, il faut pouvoir le comparer soit à d'autres airs grecs ou romains, soit à un type que l'on suppose les repro-

duire exactement. M. Vincent n'a jamais, que je sache, écrit une ligne de musique au-dessous de laquelle il déclarât que c'était là l'idée qu'il se faisait d'un chant grec[1]. J'ai tout lieu de croire, en mon particulier, qu'il ne se fait non plus aucune idée de celui que j'ai écrit : et ainsi, à tous égards, son jugement doit me paraître extrêmement hasardé. Mais passons là-dessus. J'ai donné des raisons pour établir ce chant. Il doit en avoir de plus puissantes pour le rejeter. Quelles sont-elles? Il oublie de les dire, excepté une seule que voici : « Jamais les Grecs n'ont pratiqué dans le chant de pareils intervalles » (sixte, septième et octave. M. Vincent ajoute la *dixième*, mais il se trompe, elle n'y est pas). — Cette raison n'a pas dû lui coûter beaucoup, car je dis moi-même (p. 405) sur le même chant vu sans accompagnement : « Il y a deux sauts de sixte, un saut de septième, un intervalle d'octave.... Les anciens pratiquaient-ils de si grands intervalles? Cela paraît d'autant plus douteux qu'on ne les trouve jamais dans le plain-chant. Mais, quelle que fût l'habitude en ce point, rien n'empêche de croire que les chanteurs habiles se permettaient des élans ou, comme on dit, des *casse-cou* que le commun des chanteurs n'osait pas essayer. » La difficulté ne m'a donc pas échappé, et j'ai dit ce qui me paraissait l'expliquer. M. Vincent ne s'occupe pas de cela, et il m'oppose cette considération (p. 904) : « Que M. Jullien lise ce que dit Plutarque au sujet de Terpandre, dont les compositions furent jugées dignes de servir de modèles à la postérité, et qui, dans ses compositions, n'employait jamais plus de trois notes. » — Supposons cette traduction exacte[2], M. Vincent

1. Je ne parle pas de son arrangement du chant de la *Pythique* de Pindare, dans les *Notices des manuscrits*, etc. C'est un chant moderne fait avec des notes attribuées à un chant ancien. Il n'y a rien là qui caractérise un chant grec.

2. Elle est bien contestable, car le texte (p. 668, t. X, de Reiske) dit simplement que les poëmes d'Olympus et de Terpandre et autres semblables, étaient τρίχορδα καὶ ἁπλᾶ; ce qui peut à toute force se rendre *par simples*

oublie que Terpandre vivait dans le septième siècle avant notre ère. Croit-il et veut-il nous faire croire que pendant plus de six cents ans les chanteurs habiles en Grèce et en Italie se sont arrêtés à ce point et bornés à une tierce, comme J. J. Rousseau dans sa romance à trois notes?

10° M. Vincent a trouvé un manuscrit, sous le titre *le Commun enchaînement changé selon l'ordre de la musique* (ἡ ἀπὸ μουσικῆς μεταβληθεῖσα), qui présente en deux lignes perpendiculaires, et sous les titres particuliers de *main gauche* et *main droite*, deux séries de seize notes chacune. Que signifient ces deux lignes? Il est difficile de le dire. C'est peut-être un diagramme de cithare indiquant les notes que chaque main avait le plus à sa portée et qu'elle devait frapper le plus souvent. M. Vincent y veut voir une suite d'accords à exécuter ensemble : « La disposition des notes de ce morceau, dit-il dans ses *Notices des manuscrits* (p. 255), ne permet guère de le considérer autrement que comme une gamme de cithare exécutée par la main droite, tandis que la main gauche y fait un accompagnement. » — Il y a déjà ici deux ou trois pétitions de principe qui feraient reculer un savant moins hardi : par exemple, les Grecs avaient-ils des accompagnements proprement dits, ou connaissaient-ils le contre-point? s'ils le connaissaient, l'écrivaient-ils ainsi avec des notes vocales et des notes instrumentales accolées et rangées verticalement? etc. Mais laissons tout cela. M. Vincent traduit enfin ces notes grecques en notes modernes, et que voyons-nous d'abord? Un *ré* avec le *la* inférieur; puis ce *la* saute à son

et à trois notes. Mais Burette, traduisant ce passage (c. XXVII), dit seulement que ces poëtes se réduisaient à un *petit nombre de cordes*, et il ajoute positivement en note que τρίχορδα tient la place d'ὀλιγόχορδα. Voy. t. V, p. 182 des *OEuvres mêlées de Plutarque*, traduites par Amyot, édit. de 1820. D'un autre côté, quand il s'agit de Terpandre et d'Olympus, ce n'est pas de la musique proprement dite que parle l'auteur, mais de la déclamation poétique avec un accompagnement intercalé de lyre ou de flûte. Comment peut-on confondre des choses aussi éloignées?

octave et a pour basse le *mi* qui suit le premier *ré ;* après cela vient le *fa* dièze, avec le *mi*, etc. Exécutez un peu cette harmonie, et vous m'en direz des nouvelles.

Ce qui résulte toujours de plus clair pour moi de ces assertions, c'est qu'il n'y a pas un musicien ami de son art et sensible à l'harmonie qui voulût en signer une seule : et c'est ce qui me fait conclure que M. Vincent a fait de la musique comme de l'érudition, moins par goût que par parti pris, ce qui ne suffit pas dans les beaux-arts, ni pour les connaître, ni même pour les sentir.

XXI. P. 129, sur ces mots : « Je n'ai presque pas vu chez lui un terme de musique d'un sens un peu délicat, qui ne fût pris à contre-sens. »

En voici un exemple : j'ai cité (p. 415) un passage d'Aristide Quintilien, qui déclare que les quarts de ton sont impossibles pour la plupart des chanteurs, et que c'est pour cela qu'ils soutiennent que cet intervalle doit être banni de la musique comme inchantable. M. Vincent traduit à son tour et un peu moins exactement le même passage (p. 910); toutefois il arrive à peu près au même sens, mais voici ce qu'il ajoute : « Qui ne voit ce que cela prouve? Tout simplement qu'il y avait autrefois, comme aujourd'hui et comme toujours, des gens envieux qui, ne pouvant parvenir à leurs fins, s'attaquent à ceux qui sont plus habiles ou plus capables? »

Cette explication prouve encore mieux que M. Vincent n'a qu'à un faible degré le sentiment de la musique, et qu'il ne comprend pas bien le sens des termes de cet art. Le son qui ferait un quart de ton relativement à une note, n'est pas, en soi, plus difficile à produire que tout autre son. Cela est si vrai que tous les jours on chante sans aucune difficulté en s'accompagnant sur des pianos ou des guitares qui n'ont pas été accordés ensemble, dont les diapasons peuvent ainsi différer entre eux de toutes les fractions imaginables du demi-ton.

C'est donc dans la relation d'une note à une autre que consiste la difficulté du quart de ton, c'est par là qu'il est inchantable, ἀμελῳδητόν, comme disaient les Grecs ; c'est-à-dire que c'est notre oreille qui y répugne, puisque le gosier le ferait aussi facilement que tout autre son. Cela était bien indiqué par Aristide Quintilien, qui fait observer que le quart de ton ne réussissait qu'à un *petit nombre* d'hommes, et que *beaucoup* de musiciens le rejetaient : car, dans les arts, jamais un moyen naturel n'est admis par *peu* et rejeté par *beaucoup*. Les arts s'adressent à la foule ; ils n'ont pas, comme les sciences abstraites, une vérité absolue, mais consistent essentiellement en ce qui plaît à la plupart des hommes ; et ce qui plaît à cette plupart, c'est ce que font ou veulent faire tous les artistes sans exception et non pas seulement quelques-uns.

Tout cela, déjà fort clair à mon avis, était confirmé par le passage d'Aristoxène cité à la suite de celui d'Aristide Quintilien, et que M. Vincent n'a ni vu ni voulu voir, où il est dit en propres termes que « cet intervalle du quart de ton est tel que c'est à peine si, avec beaucoup de travail, l'oreille peut s'y accoutumer. » M. Vincent s'est bien gardé de rappeler ces mots qui renversaient de fond en comble son interprétation du passage d'Aristide Quintilien.

S'il avait d'ailleurs, comme on dit, le sens musical, et avec cela quelque connaissance pratique de la musique, ne se serait-il pas fait cette objection : qu'il y a chez nous des intervalles beaucoup plus difficiles à entoner que d'autres, par exemple, le triton au lieu de la quarte, la quinte augmentée au lieu de la quinte juste, la septième au lieu de l'octave, et que jamais pourtant un chanteur n'a cru que ces intervalles dussent être bannis ? Ce n'est donc pas la difficulté, c'est la fausseté du son, c'est-à-dire son absolue ingratitude à l'oreille, qui le faisait rejeter par les musiciens grecs, comme il est rejeté chez nous.

Ici s'applique encore ce passage si péremptoire de Plutar-

que dans son dialogue *De musica* [1]. Notez que l'auteur est un de ces raisonneurs de musique qui n'en ont pas le sentiment, mais qui dissertent sur elle, et, à l'exemple de Pythagore, croient que c'est l'entendement, et non l'ouïe, qui doit en juger [2]. Voici ce qu'il dit, après avoir parlé des anciens et de la musique qu'ils préféraient : « Pour nos contemporains, ils ont entièrement rejeté, παντελῶς παρῃτήσαντο, le plus beau des genres (l'énarmonique), celui qu'à cause de sa sainteté les anciens étudiaient le plus, à ce point qu'il n'y a plus chez la plupart aucune perception des quarts de ton, ἐναρμονίων διαστημάτων ἀντίληψιν; ils en sont venus à ce degré de paresse et de lâcheté qu'ils pensent que le dièze énarmonique (le quart de ton) ne peut offrir aucune démonstration de ce qui tombe sous les sens : en conséquence ils l'ont chassé de la musique, ἐξορίζειν δ'αὐτὴν ἐκ τῶν μελῳδημάτων. Ils soutiennent aussi que ceux qui en ont parlé ou s'en sont occupés n'ont dit et fait que des sottises, περφυαρηκέναι τε τοὺς δοξαντάς τι περὶ τούτου καὶ τῷ γένει τούτῳ κεχρημένους.

Je n'ai pas besoin de dire que ce progrès, qui consiste à rejeter le mauvais qu'on estimait autrefois, Plutarque l'explique par l'insensibilité de ses contemporains, comme M. Vincent l'expliquait tout à l'heure par la jalousie de ceux qui ne pouvaient surmonter une difficulté. Ce sont là les faux-fuyants d'érudits à bout de bonnes raisons. Les anciens ont fait ce que nous avons fait nous-mêmes, et ce que feront tous les peuples qui pratiqueront un art. Ils ont commencé, comme tout le monde, par chanter faux. Petit à petit l'oreille a distingué ce qui lui convenait dans la musique : c'étaient les tons et les demi-tons. Elle avait d'abord admis sans doute bien d'autres intervalles, qu'elle a tous rejetés après épreuve; exactement comme nous-mêmes dans l'harmonie, nous avons

1. P. 1145, t. X, p. 694, éd. Reiske.
2. *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, p. 429 et 430.

successivement essayé tous les accords possibles, et fini par n'admettre que ceux qui étaient agréables à l'oreille. Est-ce qu'on n'avait pas commencé par *quarter* et par *quintoyer*[1], c'est-à-dire par faire des suites de quartes ou de quintes par mouvement direct? Est-ce que vers le dixième siècle, Hubauld de Saint-Amand ne donna pas un procédé pour accompagner un chant avec une ou plusieurs voix, jusqu'au nombre de huit et par mouvement semblable[2]? On imagine facilement ce qu'était un tel concert. On a rejeté toute cette barbarie. Faut-il la regretter? Et que dirions-nous si quelque érudit venait attribuer ces changements à l'insensibilité ou à la jalousie des siècles postérieurs ?

Il en a été de même dans la mélodie. L'oreille, après examen, a laissé tous les très-petits intervalles, et spécialement les quarts de ton, au langage ordinaire, à la voix continue; elle en a même fait un des caractères qui la distinguaient le plus et le mieux de la voix diastématique ou chantante.

Cette différence, qui frappe si vivement les artistes, est inaperçue des raisonneurs, dont les sens en général ne sont pas renommés par leur délicatesse. Aussi M. Lafage, qui est musicien, lui, et bon musicien en même temps qu'il est fort érudit, écrivait dans la *Gazette musicale* de 1857 (p. 158) : « Ceci (l'opinion d'Aristoxène citée plus haut) aurait dû arrêter sans discussion la malencontreuse idée, mise en avant il y a peu de temps, d'introduire dans notre musique quelque chose d'analogue sous le nom de *quart de ton :* ce qui, comme on le voit, bien loin d'être un progrès, ramènerait 'ar à son enfance. »

Du reste, la proposition justement qualifiée ici de malencontreuse n'est pas faite seulement depuis peu de temps.

1. M. Lafage, *Manuel de musique*, IIIe partie, t. II, p. 14.
2. M. d'Ortigues, *Dictionnaire de plain-chant*, au mot *Époque*.

Elle l'a été depuis qu'il y a des hommes qui croient que la beauté des arts s'établit ainsi de parti pris, et consiste dans l'imitation servile de ce qu'ont fait les anciens; elle l'a été dès le temps de Louis XIV; elle l'a été en particulier dans le siècle dernier, au temps de Grétry, qui en comparait avec raison l'effet au miaulement des chats (ci-d., p. 94). Elle a, dans ces derniers temps, été reproduite par M. Vincent, qui, mécontent de ce que j'en avais dit dans ma *Thèse sur la musique* (p. 414) et de ce que j'avais rappelé le mauvais succès de ce moyen mélodique dans l'épreuve du 18 mars 1849, me répondait dans le *Correspondant* du 25 septembre 1854 (p. 909): « Je suis bien aise d'apprendre à M. Jullien que cette épreuve décisive a été recommencée. Il en pourra voir le récit dans les actes de la 20e session du congrès scientifique de France, tenue à Arras en 1853, et qui viennent d'être publiés. « L'assemblée, dit l'honorable rapporteur, entend avec ravissement « cette musique aux accords étranges d'abord, mais admirables et d'un effet saisissant à mesure que l'oreille parvient « à les comprendre. » Ceci, continue M. Vincent, ne ressemble pas tout à fait *à un miaulement fort désagréable.* » — Non, sans doute, dans la relation qui en est faite. Il y a longtemps qu'on sait que le papier souffre tout; mais dans la réalité, où est donc cette musique ravissante et son effet saisissant? Sept ans se sont écoulés depuis ce fameux rapport. Quels sont les compositeurs qui ont mis à profit cette découverte renouvelée des Grecs encore barbares? cet art de chanter faux, prôné par les adorateurs aveugles de l'antiquité? Il n'y en a pas un. Le temps, qui a laissé M. Vincent tout seul avec son honorable rapporteur, m'a donné raison sur ce point, comme il me la donnera sur d'autres encore, je l'espère. C'est le sort des idées justes et vraies, qui peuvent être combattues quelque temps, et finissent toujours par prévaloir. *Mersæ profundo, pulchrior evenit.* Les idées fausses, au contraire, quelque bruit qu'on ait d'abord fait autour d'elles, tombent après quelques

années dans l'obscurité et dans l'oubli qu'elles méritent: *Illacrymabiles urgentur ignotæque longa nocte.*

XXII. P. 130, sur ces mots : « Ces termes et autres semblables manquent absolument en grec et en latin. »

Je ne puis m'empêcher de regretter ici la stérilité des recherches de certains érudits. Il n'y a souvent dans de gros volumes aucun point d'antiquité sur lequel ils donnent enfin une notion claire et précise ou qui soit définitivement acquise à la science. Il y aurait pourtant à tirer des livres grecs ou latins lus avec soin bien des choses curieuses et importantes, ne fût-ce que l'explication de quelques termes et la détermination de leur sens exact, d'où résulterait enfin pour nos dictionnaires une amélioration sensible. On peut juger combien cette mine est riche par les mots que je recueille ici, et dont la signification est établie pour la première fois ou résumée de ce que j'ai écrit soit dans mes *Thèses sur la métrique et la musique ancienne*, soit dans les pièces qui précèdent.

Ἀγωγή, *conduite*. En terme de rhythmique, ce mot exprime la rapidité plus ou moins grande de la prononciation, qui peut varier selon la passion du personnage et selon les circonstances (ci-d., *Écl.* XVII).

Ἀνάτασις, *surtension*. Ce mot a le même sens que ἐπίτασις en musique et ἀνένειξις en grammaire.

Ἀνένειξις, *élévation*. C'est le mot dont les grammairiens se servent pour indiquer l'élévation ou plus exactement l'intensité de la voix sur la syllabe accentuée d'un mot (Bekker, p. 756). Il est opposé à κατένειξις, abaissement, c'est-à-dire affaiblissement. Les mêmes modifications étaient quelquefois représentées par ἀνάτασις ou ἐπίτασις et par ἄνεσις. Voy. ces mots.

Ἄνεσις, *rémission*, *relâchement*. Voy. Ἐπίτασις.

Ἀντίθετον, c'est le neutre de l'adjectif ἀντίθετος, qui signifie *placé en regard*, *à l'opposite*. Ἀντίθετον, sous-entendu ῥῆμα,

veut donc dire un *mot contre-placé*, c'est-à-dire pris de manière à s'opposer à un autre par la position ou par le son, et non par la pensée comme ferait une antithèse, ἀντίθεσις. Le proverbe italien *traduttore traditore* (tout traducteur est un traître) nous donne l'exemple de ces *antithètes*. Les deux mots sont opposés l'un à l'autre par le son et par la position; ils ne le sont pas par la pensée, puisqu'il n'y a rien de commun entre la traduction et la trahison. On comprend ainsi le mot de Cicéron dans l'*Orator* (c. XLIX, n° 166) : *Semper hæc quæ Græci* ἀντίθετα *nominant, quum contrariis opponuntur contraria, numerum oratorium necessitate ipsa efficiunt, et eum sine industria.*

Ἁρμονία. Les sens généraux de ce mot sont bien connus; mais, en musique, il signifie quelquefois le genre énarmonique, et spécialement dans ce genre ce que nous appellerions l'*énarmonie*, la succession des deux quarts de ton qui le caractérisait. Cette signification ressort avec évidence du passage de Plutarque dans le *De musica* (t. X, p. 661, éd. Reiske), où il rapporte qu'Olympus, l'inventeur du genre énarmonique, en donna la première idée en sautant du *mi* à l'*ut*, « sans mêler là rien qui fût particulier au genre diatonique ni au genre chromatique, sans employer même l'énarmonie, » ἀλλ' οὐδὲ τῶν τῆς ἁρμονίας. — Cette énarmonie pouvait-elle descendre, c'est-à-dire se trouverau-dessus du diton, en cette forme, *fa*, *fa* baissé d'un quart de ton, *mi* et *ut*? Je le crois, et M. Vincent ne le croit pas. J'ai, dans ma *Thèse sur la musique ancienne* (p. 475), donné la traduction littérale de ce passage d'Euclide : « L'énarmonique se chante vers le grave par deux tons, un quart de ton et un quart de ton; vers l'aigu, au contraire, par un quart de ton, un quart de ton et deux tons. » On voit qu'ici, à prendre les mots dans toute leur rigueur, l'énarmonie est toujours au-dessous du diton, et qu'ainsi elle ne descend plus et ne peut que monter. Mais cette phrase est-elle une règle générale et

absolue? n'est-ce qu'un exemple habituel? C'est là le point sur lequel nous différons M. Vincent et moi. La divergence a bien peu d'intérêt pour la musique en elle-même, puisque nous savons que ces quarts de ton étaient repoussés par les anciens. Mais pour la connaissance exacte du passé, est-il vrai qu'après avoir fait ces deux quarts de ton on ne pût pas en descendant faire encore un diton, pour produire de nouveau deux autres quarts de ton? Je ne vois rien dans le texte d'Euclide qui s'y oppose; et le passage cité de Plutarque me semble, au contraire, l'indiquer avec toute probabilité, puisque l'énarmonique a commencé, selon lui, par l'intonation *fa*, *mi*, *ut*, en passant par-dessus le *ré* (ci-d., p. 114). Quand on a voulu mettre là dedans l'énarmonie proprement dite, c'est le demi-ton du *fa* au *mi* qu'il a fallu diviser en deux: et alors l'énarmonie descendait réellement.

Ἄῤῥενες φθόγγοι, *des-sons mâles*, opposés à ηλύτεροι. Il s'agit ici des sons forts opposés aux sons faibles, ce que nous indiquons en musique par la distinction du *forte*, du *piano* ou *dolce* et de *mezzo-forte*. N'entendez pas que les Grecs eussent comme nous ces termes techniques ou qu'ils employassent ces mots dans le même usage et aussi habituellement que nous; ce serait une erreur, et en ce sens ces termes leur manquaient. Mais ils avaient reconnu la chose, c'est-à-dire qu'ils étaient frappés différemment par la force et par la douceur. « Il y a entre les sons, dit Aristide Quintilien (t. II, p. 9), cette différence que les uns sont fermes et mâles, les autres relâchés et plus efféminés, et d'autres moyens entre eux et mêlés des deux. » Ἔστιν οὖν καὶ τῶν φθόγγων αὕτη πρὸς ἀλλήλους ἡ διαφορά.... οἱ μὲν γὰρ στερεοί τε εἰσὶ καὶ ἄῤῥενες· οἱ δὲ ἀνειμένοι καὶ θηλύτεροι· καὶ τούτων ἕτεροι μεταξὺ, μεμιγμένοι ἐξ ἀμφοῖν.

Ἄρσις, *élévation* ou *levé*; ἄρσις καὶ θέσις, *le levé* et *le posé*. C'étaient les deux mouvements de la main ou du pied par lesquels les anciens comptaient les pieds dans la métrique et

la rhythmique (voyez Ποῦς). Dans le principe ἄρσις et θέσις ne signifiaient exactement que cette division; mais plus tard, chez les Romains particulièrement, à l'arsis se joignit la signification de la partie forte ou de la syllabe accentuée, tandis que la thésis ne comprit que les syllabes faibles ou glissantes qui venaient après l'accent aigu et terminaient le mot. Dans *Amaryllida*, *ryl* étant la syllabe forte, *Amaryl* formait l'arsis, et *lida* la thésis (ci-d., p. 51, note 4).

Βαρύτης, *gravité*. Voyez Ὀξύτης.

Βραχεῖαι φύσει ou θέσει, *brèves par nature* ou *par position*. Voyez Μακραί.

Γένη, *les genres de musique*. Il y en a trois, le diatonique, le chromatique et l'énarmonique. Tout le monde sait cela. Mais quel est précisément le sens de ce mot? c'est sur quoi l'on se trompe d'autant plus facilement que, nous aussi, nous avons trois genres, et que nous les nommons comme les Grecs nommaient les leurs. Serait-ce donc la même chose pour eux que pour nous? Non pas du tout[1], et c'est là justement l'utilité de cet article. Quand nous parlons d'un genre en musique, nous entendons toujours une échelle indéfinie procédant par des intervalles assez distincts pour que l'oreille ne les confonde pas. En ce sens nous avons très-réellement le genre diatonique, qui procède par tons et demi-tons, de manière à avoir deux demi-tons seulement dans une octave; et le genre chromatique, qui procède par demi-tons, de manière à avoir dans l'octave douze intervalles égaux. Il ne faut pas croire, d'après cela, que le genre chromatique puisse jouer un rôle égal à celui du diatonique. Cela n'est pas vrai du tout; on ne l'emploie que par exception, et le seul langage complet dans la musique c'est le genre diatonique sous ses

1. Il en est des genres comme des accents aigu, grave et circonflexe, dont nous avons conservé le nom et même la figure, et qui signifient tout autre chose que chez les Grecs et les Romains. Il en est de même, au reste, de beaucoup de termes de science ou d'art.

deux modes, puisque seul il est constamment employé, et qu'il est aussi le seul dans lequel un morceau entier puisse être écrit.

Quant au genre énarmonique, il n'existe pour nous que dans l'écriture. On sait que *ut* dièze et *ré* bémol sont la même chose, et de même *ré* dièze et *mi* bémol. Le genre énarmonique consiste à désigner successivement la même note ou deux notes identiques par ces deux signes différents. Cela peut être commode dans une partition; l'oreille n'en est aucunement avertie. Ainsi le genre énarmonique, quelque idée que l'on s'en fasse, n'existe chez nous que pour l'œil.

Dans la musique ancienne, rien de pareil. Les genres n'apportent aucune idée d'une échelle ou d'une suite de notes. Les auteurs les définissent, une certaine façon de disposer les intervalles qui ensemble formeront une quarte, ou deux tons et demi. Soient donc A, B, C et D, les quatre notes données. S'il y a un ton de A à B, un autre ton de B à C, il ne reste qu'un demi-ton de C à D. C'est le genre diatonique, et la quarte est ici constituée comme la nôtre. Si le premier intervalle A B est d'un ton et demi, ou d'un trihémiton, comme disaient les Grecs, il ne reste plus qu'un ton à partager en deux degrés égaux, c'est-à-dire qu'il y aura un demi-ton de B à C et un autre de C à D. C'est le genre chromatique des Grecs et des Romains, qui ne ressemble au nôtre que pour une bien petite partie. Enfin, si le premier intervalle, celui de A à B est d'un diton, c'est-à-dire de deux tons pleins, il ne restera pour les deux degrés suivants qu'un seul demi-ton, c'est-à-dire qu'il y aura un quart de ton de B à C et un autre de C à D. C'est l'énarmonique ancien, qui non-seulement ne ressemble pas entièrement au nôtre, mais n'a même absolument rien de commun avec lui. Cette première observation montre à quelles erreurs nous peut entraîner l'emploi de mots semblables pour désigner des choses différentes.

Une autre observation non moins importante, c'est que

cette détermination des genres anciens est une pure affaire de calcul. Quand il y a un ton à partager en deux degrés, chacun en vaut naturellement la moitié. S'il n'y a qu'un demi-ton à diviser, chaque degré ne vaut plus qu'un quart de ton; comme on aurait assigné un huitième de ton à chacun, s'il n'était resté qu'un quart à partager entre les deux. C'est là de l'arithmétique. Est-ce de la musique? c'est-à-dire cette division, une fois exécutée, fait-elle entendre des sons agréables à l'oreille? et, en supposant que les maîtres les fissent entonner à leurs élèves, ceux-ci les faisaient-ils encore quand, devenus maîtres à leur tour, ou artistes exécutants, ils n'avaient d'autre objet que de plaire au public? Non : maîtres et élèves méprisaient avec raison dans la pratique ces règles et ces divisions posées par les raisonneurs; ils repoussaient en particulier les quarts de ton, comme nous l'avons vu (p. 315 et suiv.) aussi bien que les divisions du monocorde proposées par les mathématiciens[1]. Et quant aux deux demi-tons de suite du genre chromatique, nous ne voyons pas qu'aucun chanteur les ait exécutés avec succès. Ce qu'il y a de positif, c'est qu'on ne les rencontre pas dans le plain-chant, qui est toujours notre meilleur et même notre seul guide pour la connaissance approchée de la musique grecque.

Cela étant, à quoi se réduisaient donc ces deux derniers genres pour les artistes qui ne faisaient rien de ce qui nous semble les caractériser? Le passage de Plutarque cité précédemment (p. 114), sur la manière dont le genre énarmonique avait été inventé par Olympus, nous met sur la voie. Quand ce genre commença, on ne divisait pas du tout le demi-ton de la paramèse à la mèse; et il consistait purement et simplement, comme le remarque Burette, dans un saut de tierce majeure. Je rappelle le texte même de Plutarque, parce qu'il est important ici. « Olympus, dit cet écrivain, imagina de sauter

1. Ptolémée, *Harmon.*, liv. II, c. XII. Voy. notre *Thèse sur la musique ancienne*, p. 433.

du *mi* à l'*ut*; » c'est là son invention; et il la trouva si belle, « qu'il y composa sur le ton dorien, ne mêlant dans cette composition rien qui fût particulier au genre diatonique ou au chromatique; n'y mettant même rien de ce qui faisait l'énarmonique [1]. »

Remarquons bien que pour nous cet intervalle *mi ut* appartient sans difficulté au genre diatonique. S'il n'y appartenait pas chez les Grecs, c'est donc que ceux-ci s'en faisaient une autre idée que nous; et en effet le nom même de *diatonique* signifie *qui procède par tons*. On ne pouvait pas reconnaître ce genre dans une suite comme celle-ci *sol si ré fa*, où on ne trouve que des tierces. Ainsi, toutes les fois qu'on faisait dans une quarte autre chose qu'un ton ou un demi-ton, on sortait du genre diatonique. Or quels intervalles y peut-on faire, ces deux-là exceptés? Il n'y en a pas d'autres que la tierce majeure ou la tierce mineure. La première a donné le genre énarmonique. Qui pourrait affirmer que le chromatique n'a pas consisté à faire la seconde? Cela paraît certainement très-vraisemblable. Suivant cette idée, dans une suite de notes telle que *ut, ré, fa, mi, ut*, on aurait ainsi dénommé les intervalles : *ut ré* genre diatonique; *ré fa* chromatique; *fa mi* diatonique; *mi ut* énarmonique : et alors ces trois genres se seraient réduits dans la pratique à signifier des intervalles que les Grecs ne savaient pas nommer autrement [2].

Cette explication renverse, je l'avoue, les idées qu'on se fait la plupart du temps des genres de musique des Grecs, pour avoir voulu, comme toujours, retrouver dans les mots

1. Littéralement : « Ainsi il ne fit rien de ce qui était particulier au genre diatonique, ni au chromatique. Il n'employa pas même l'énarmonie (la succession des quarts de ton). Tels furent toutefois pour lui les commencements du genre énarmonique. » — Burette a bien altéré ce passage.

2. Il les évaluaient par les noms de *demi-ton*, *ton*, *trihémiton*, *diton*, comme nous disons qu'il y a un ton de l'*ut* au *ré*, et un demi-ton du *mi* au *fa*. Les noms de seconde majeure ou mineure leur manquaient ainsi que ceux de tierce.

anciens le sens que nous y donnons aujourd'hui. Cela seul aurait dû nous faire penser que nous nous trompions; et en effet l'explication nouvelle, non-seulement fait disparaître en grande partie la difficulté que nous présentent en ce point les livres des Grecs et des Romains; elle est conforme à leur manie de mettre une certaine symétrie dans des divisions arithmétiques; elle s'accorde surtout avec la superstition ancienne pour le nombre *quatre*, sacré et divin selon Pythagore, qui leur faisait chercher quatre notes dans la quarte, même quand on en supprimait une.

Γένη ῥυθμικά, *les genres rhythmiques*. Il y en avait trois; l'égal, ἴσον; le double, διπλάσιον; le sescuple, ἡμιόλιον. Quelques-uns ajoutaient le surtiers, ἐπίτριτον. Ces mots représentaient les rapports divers de l'arsis à la thésis, savoir: 1 à 1; 1 à 2 ou 2 à 1; 2 à 3 ou 3 à 2; et enfin 3 à 4 ou 4 à 3, ces nombres étant déterminés par l'évaluation prosodique des syllabes qui entraient dans ces deux parties du pied. Tout le monde sait cela. Mais ce que je crois avoir établi le premier, c'est que c'étaient de purs jeux de calculs ou des valeurs de convention, que l'oreille ne sentait nullement.

Διαπασῶν, διαπέντε, διατεσσάρων : c'est l'*octave*, la *quinte* et la *quarte*. Mais s'il n'y a aucun doute sur ce sens quand il s'agit de musique et de l'intervalle qui peut exister entre deux notes, il faut savoir que quelques écrivains grecs, entraînés par la perpétuelle confusion de l'acuité, ὀξύτης, appliquée à la syllable accentuée, et l'acuité musicale des sons diatoniquement plus aigus que d'autres, et ignorant surtout que les intervalles ne se mesurent pas dans la simple parole, ont employé ces mots dans des sens impossibles. Ainsi Denys d'Halicarnasse, au chapitre XI de son *De compositione verborum*, écrit que dans le discours le chant de la voix se renferme dans l'intervalle de la quinte ou à peu près, c'est-à-dire qu'il ne s'étend pas au delà de trois tons et demi, soit en montant vers l'aigu, soit en descendant vers le grave. (Trad. de

Batteux.) Qui a jamais pensé à mesurer ses intervalles en parlant? et quelle est cette limite de trois tons et demi imposée ici à la voix, quand évidemment elle ne reconnaît aucune mesure?

La proposition de Denys est surtout absurde parce qu'il n'applique pas cette élévation diatonique où elle est vraiment placée, je veux dire aux mouvements passionnés du langage[1]; mais à l'accentuation aiguë ou grave des mots grecs, qui n'a rien de commun avec le calcul des intervalles. C'est ici particulièrement que l'on peut voir jusqu'à quel point se trompent ceux qui parlent des choses sans en avoir une idée parfaitement nette. L'abbé Dubos, dans la troisième partie de ses *Réflexions sur la poésie et la peinture* (p. 144), écrit que Racine, faisant répéter à la Champmeslé le rôle de Monime dans *Mithridate*, lui avait appris à baisser la voix sur ces vers (acte III, sc. v) :

> Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,
> Nous nous aimions....

« afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave de celui sur lequel elle avait dit ces paroles *nous nous aimions*, pour prononcer à l'octave *Seigneur, vous changez de visage*. Ce port de voix extraordinaire était excellent, ajoute-t-il, pour marquer le désordre de l'esprit de Monime.... » — Il est clair que Dubos ne se faisait aucune idée de ce qu'est une phrase prononcée à l'octave d'une autre. S'il l'avait su, il aurait compris qu'on ne pouvait rien faire de plus ridicule; et qu'une telle prononciation aurait fait rire toute la salle et perdu la pièce. On l'imaginera facilement si l'on se figure l'actrice disant *nous nous aimions* du son de voix d'un professeur homme fait, et *Seigneur vous changez de visage* de celui d'un écolier de sept ans qui récite sa leçon en la criant. C'est là précisément le saut d'octave. Penser qu'il peut être pathé-

1. Voyez l'*Éclaircissement* XXVII.

tique dans la déclamation, c'est une erreur des plus singulières où puisse tomber un érudit.

La pensée de Denys est toute semblable en ce qui tient à la détermination de l'intervalle. Il y ajoute une autre erreur, savoir, que cette élévation se rapporte aux accents aigu ou grave : et ce qu'il y a de plus étonnant c'est qu'il dit que « dans tous les mots une seule syllabe a l'élévation, au milieu de toutes les autres qui ont l'abaissement. » — Cela est parfaitement vrai de l'accent aigu représentant la syllabe forte dans un mot : cela n'aurait pas le moindre bon sens s'il s'agissait d'une syllabe diatoniquement plus élevée qu'une autre. Qu'est-ce qui peut empêcher de les tenir toutes à la même intonation ? Cela ne se fait-il pas constamment et dans la musique et dans la simple prononciation ?

Διάστημα, *intervalle*. Il faudrait ajouter à cette signification générale qu'il se prend d'une manière spéciale en musique, pour désigner l'intervalle d'une note à la suivante, celui que nous nommons aujourd'hui *intervalle de seconde* ou *degré conjoint*. Le διάστημα était proprement un intervalle considéré comme indivisible. C'était le ton et le demi-ton dans le genre diatonique ; c'était le demi-ton et le ton et demi dans le genre chromatique, comme quand nous descendons une gamme mineure à l'italienne, *ut, si, la bémol;* nous ne comptons qu'un degré d'un ton et demi entre ces deux dernières notes. C'était le quart de ton et le diton (ou double ton) dans le genre énarmonique (voyez Σύστημα). — Ce mot est nécessaire pour bien comprendre le suivant.

Διαστηματικός. — Les dictionnaires, pour rendre ce mot, mettent *séparé par des intervalles*, *intermittent*. Cette traduction est bonne, mais incomplète. Appliqué à φωνή, à κίνησις, le mot prend le sens tout particulier *séparé par les intervalles de l'échelle musicale*. Φωνὴ διαστηματική, c'est la voix procédant par tons et demi-tons, ou la voix chantante. Κίνησις διαστηματική (Aristoxène, *Harm.*, p. 8), c'est le mouvement de la voix

par les mêmes intervalles. En ce sens, il est opposé à συνεχής. Voyez ce mot.

Ἐναρμονικός, Ἐναρμόνιος, *qui tient au genre énarmonique.* Voyez Γένη. — Je ne mets ce terme ici que pour expliquer l'orthographe inaccoutumée du mot français qu'on écrit ordinairement *enharmonique*. Cette dernière forme ne me semble pas bonne. Le mot *énarmonique* est tiré directement du grec, où il n'y a rien qui justifie l'introduction d'une *h*. Je sais bien que les Latins ont écrit *enharmonicus*, *enharmonius;* mais ils n'ont pas eu raison en cela; et, d'un autre côté, leur façon d'écrire n'avait pas pour eux l'inconvénient que la nôtre a pour nous, de faire croire qu'*enharmonique* est composé des deux mots *en* et *harmonique*, ce qui est à la fois contraire à la vérité et au bon sens.

Ἐπιμερής. Voyez le mot suivant.

Ἐπιμόριος. Les dictionnaires renvoient de l'un de ces mots à l'autre, ou les donnent comme synonymes. Ils le sont en effet en ce sens que tous deux expriment des fractions dont le numérateur est plus grand que le dénominateur, comme 3/2, 4/3, 7/5, 10/7. Mais ici les deux premières fractions sont seules ἐπιμόριοι, les deux autres sont ἐπιμερεῖς. Pour comprendre cette distinction, il faut se rappeler que les anciens attachaient une grande importance à savoir si un nombre en surpassait un autre d'une seule des parties indiquées ou de plusieurs de ces parties. Dans 3/2 et 4/3, trois ne surpasse deux que d'une moitié; quatre ne surpasse trois que d'un tiers; c'était pour ces nombres qu'ils avaient réservé le nom de ἐπιμόριος, en latin *superparticularis*. Au contraire, dans 7/5, 10/7, sept surpasse cinq de deux unités, dix surpasse sept de trois unités; ces nombres étaient appelés ἐπιμερής, en latin *superpartiens* (Boeth., *De arithm.*, lib. I, 24, 28). Ptolémée est formel sur ce point. « Quant aux nombres inégaux, dit-il dans ses *Harmoniques* (lib. I, 5), il y a entre leurs rapports deux différences principales, l'une est celle des nombres appelés

épimères.... l'autre celle des *épimorions*. Ceux-ci l'emportent sur les précédents par la simplicité du rapport, parce que dans les épimorions l'excès de l'un sur l'autre est une simple partie. » Ἀμείνων αὐτὴ τῶν ἐκείνων (ἐπιμερῶν) κατὰ τὴν ἁπλότητα τῆς παραβολῆς, ὅτι μέρος ἐστὶν ἁπλοῦν ἐν αὐτῇ τῶν ἐπιμορίων ἡ ὑπεροχή.

Ἐπίτασις, *surtension*, opposé à ἄνεσις. Ce sont deux termes de musique et de rhythmique. En musique ils signifient spécialement ἐπίτασις, le passage du grave à l'aigu, et ἄνεσις, le passage de l'aigu au grave. Ils diffèrent de l'acuité, ὀξύτης, et de la gravité, βαρύτης, comme l'action diffère du résultat : autrement dit, l'épitase produit l'acuité, et l'anèse produit la gravité, comme Aristoxène l'établit au commencement de ses *Harmoniques* (p. 10 à 13). Mais ces deux termes, comme les correspondants ὀξύτης et βαρύτης, se sont appliqués aussi au renflement et à l'affaiblissement du son, que nous distinguons dans les syllabes fortes ou accentuées, et les syllabes faibles ou glissantes. Les mots propres pour ces deux effets seraient ἀνένεξις et κατένεξις, dont les anciens n'ont pas toujours distingué l'épitase et l'anèse. Je lis, par exemple, dans la *Grammaire grecque universelle* de Scot (Lyon, 1643, p. 803): Ἄρσιν *et* ἐπίτασιν *omnes appellant contentionem seu sublationem vocis qua syllaba accentu notata ab aliis separatur ; θέσιν autem et* ἄνεσιν *remissionem seu vocis moderationem qua reliquæ syllabæ accentu destitutæ æquabili quodam tono pronuntiantur.* » Cet emploi perpétuel des mêmes mots pour signifier deux affections aussi distinctes que l'acuité musicale et le renflement du son prouve avec évidence que les anciens ne les distinguaient pas nettement, et que peut-être même ils regardaient ces deux surtensions comme de la même nature. Voyez Ὀξύτης, Ὁμαλισμός.

Θέσις, *abaissement, position*. Voyez Ἄρσις.

Θηλύτεροι φθόγγοι, *des sons femelles*. Voyez Ἄῤῥενες.

Ἵστημι. Ce verbe, dans ses différents sens, répond aux deux

verbes latins *statuo* et *sto*. Mais il prend une signification toute spéciale dans l'expression ἑστάναι φωνήν. Alors il a précisément la valeur de l'expression française *poser la voix;* c'est la maintenir avec une régularité parfaite dans le ton marqué par la note, tout le temps qu'elle doit durer. C'est la définition qu'en donne Aristoxène (*Harmon.*, p. 13) : Δεῖ δὴ καταμανθάνειν ὅτι τὸ μὲν ἑστάναι τὴν φωνὴν, τὸ μένειν ἐπὶ μιᾶς τάσεως ἐστί. « Il faut savoir que *être posée* pour la voix, n'est autre chose que demeurer sur un seul et même ton (une seule et même tension). » Il dit encore ailleurs (p. 10) : Τὸ δὲ ἑστάναι τὴν φωνὴν ὡς μάλιστα διώκομεν ἐν τῷ μελῳδεῖν. « Dans le chant, nous tâchons le plus possible que la voix soit bien posée. »

Κατένεξις (Bekker, p. 756, lig. 3 et 16), abaissement. Voyez Ἀνένεξις.

Κιθάρα. Voyez Λύρα.

Κοινή ou κοινὴ συλλαβή, *syllabe commune*, celle qui dans les vers pouvait compter pour un temps ou pour deux. On peut dire aussi celle qui était brève ou longue à volonté. Mais cette dernière définition exprimait-elle une réalité? La même syllabe dans le même mot pouvait-elle occuper selon le besoin une demi-seconde seulement ou une seconde entière? Cette supposition seule est aussi ridicule que la pratique en serait impossible. La commune n'avait donc, comme la longue et comme la brève, qu'une valeur de compte : et l'observation rapportée ci-dessus (p. 243, 244) d'un des scoliastes de Denys le Thrace, prouve que les syllabes admises comme d'un ou de deux temps n'ont jamais été qu'une ressource théorique et non pas des syllabes perçues réellement avec des valeurs simples ou doubles.

Κροῦσμα, *percussion*, *frappé* dans le sens musical, c'est-à-dire indiquant le temps fort dans la mesure, et la syllabe accentuée dans un mot. Ce sens a été mentionné dans un article précédent (p. 237). Le passage qui l'établit est assez important pour être cité textuellement. Le scoliaste de Denys le

Thrace vient de dire que l'accent aigu allonge quelquefois dans les vers une voyelle brève, par exemple l'*o* dans ὄφιν. Il ajoute que ce n'est pas à tort, attendu que l'appui de la voix sur une voyelle brève semble l'évoquer, ἀναχαλεῖσθαι, et la faire passer à un rang plus élevé, καὶ ἀνάγειν εἰς ὑπερτέραν τάξιν. De là vient, ajoute-t-il, que les musiciens s'arrêtent la plupart du temps, par leurs *percussions*, sur les syllabes qui portent l'accent aigu. Ὅθεν καὶ οἱ μουσικοὶ ἐπὶ τῶν συλλαβῶν τῶν ἐχουσῶν τὰς ὀξείας, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἐμβραδύνουσι τοῖς κρούσμασι (Bekker, p. 831, l. 2 à 4). La grande importance de ces lignes consiste 1° en ce qu'elles déterminent exactement l'effet de l'ὀξεῖα, accent aigu. Quelques personnes ont pu croire, et l'indécision des mots chez les anciens s'est prêtée à cette supposition, que la syllabe accentuée chez les Grecs ou les Romains était réellement plus aiguë que les syllabes voisines, c'est-à-dire plus élevée dans l'échelle des tons. Cette supposition n'est plus possible ici. Une percussion, un *frappé*, ne peut indiquer qu'une plus forte intensité du son, et non pas une intonation plus élevée. Ainsi l'accent grec, l'accent latin était ce qu'est aujourd'hui l'accent italien, l'accent français: il marquait la syllabe forte du mot par opposition aux syllabes glissantes. 2° La coïncidence habituelle du κροῦσμα avec les syllabes portant l'accent nous montre où tombaient dans la récitation d'un vers les accompagnements des instruments de percussion, et par conséquent aussi ceux des tapeurs à semelle de fer qui guidaient les marches et contre-marches du chœur sur le théâtre. Nous avons profité de cette observation dans notre *Éclaircissement* IV sur la danse antique (p. 182 et s.). 3° Le caractère de l'ἄνεσις et de la κατάνεσις est parfaitement déterminé dans le sens que nous avons expliqué précédemment; et si, comme nous l'avons dit, l'arsis et la thésis n'avaient été primitivement qu'une division purement abstraite dans les pieds ou dans les mots, on conçoit que plus tard on a dû y faire entrer le sens de force ou fai-

blesse dans les syllabes, puisque c'était là ce qui les distinguait et semblait séparer les pieds (voyez ci-après Τόνος).

Λέκις, *petit bassin, plat, écuelle.* C'est tout ce que les dictionnaires nous apprennent sur le sens de ce mot ou sur celui de ses diminutifs, λεκίσκος, λεκίσκιον, λεκάριον. Mais un détail du *Manuel d'harmonique* de Nicomaque prouve qu'il y avait encore une autre signification à noter après les premières. Cet auteur énumère divers genres d'instruments de musique, et nomme avant les flûtes, les syringes, les monocordes et les triangles, le *frappement des petits vases,* λεκίδων κροῦσιν (p. 13). Il est clair que ces vases devaient donner des tons différents et se ranger dans l'ordre du grave à l'aigu; c'est-à-dire que c'étaient autant de timbres analogues aux cloches de nos carillons, ou aux lames de verre de nos harmonicas qu'on frappe avec de petits tampons.

Λύρα, *lyre*, instrument à cordes. On trouve dans les dictionnaires κιθάρα, *cithare, sorte de lyre;* σαμβύκη, *sambuque, sorte de harpe.* Telles sont les explications qu'ils nous donnent de ces trois mots. Quant à πολύφθογγος, il n'est donné que comme un adjectif. Mais c'est aussi le nom spécial d'un instrument que nous traduirons par *polyphthongue.* Maintenant, si l'on remarque que la lyre des anciens sonnait toujours par des cordes à vide, puisqu'ils ne savaient pas raccourcir la corde en la pressant avec le doigt sur un manche, on verra que ces quatre instruments, lyre, cithare, polyphthongue et sambuque sont pour nous des instruments à plusieurs cordes, pincées avec les doigts ou frappées avec le plectre et sonnant dans toute leur longueur comme celles de la harpe et du tympanon[1].

1. Cette observation est importante. On se fait souvent de la lyre antique l'idée d'une guitare avec des branches courbes environnant le manche: c'est là une composition toute moderne et fort mauvaise; ce n'est pas l'instrument ancien. Celui-ci portait sur une table sonore une vingtaine de cordes, plus ou moins, lesquelles résonnaient à vide. C'était donc le système de la harpe ou du tympanon, et non pas celui de la guitare. J'en ai, du reste,

Mais y avait-il entre ces quatre instruments une différence appréciable et dont nous puissions nous faire une idée? Oui. Aristide Quintilien observe que la lyre a quelque chose de mâle par la gravité et l'énergie de ses sons; que la sambuque, par la petitesse de ses cordes et leur acuité, a au contraire quelque chose d'efféminé; que le polyphthongue, bien que donnant les sons du médium, participe plus du féminin, c'est-à-dire des sons aigus; et que la cithare ne s'éloigne pas beaucoup du caractère mâle de la lyre (*De musica*, t. II, p. 101, lig. 15 et suiv.). Ces différences ne donnent-elles pas lieu de distinguer pour ces mots, outre le sens général et admis partout d'instruments polychordes, un sens plus précis, qui ne se trouve pas mentionné, et qui rapprocherait pour le diapason seulement[1] la lyre de notre guitare actuelle[2], la cithare de la guitare tierce[3] ou du luth[4], le polyphthongue du violon, et la sambuque de la mandoline[5].

Μακραὶ φύσει ou θέσει, les *longues par nature* ou *par position*, opposées aux *brèves par nature* ou *par position*, βραχεῖαι φύσει ou θέσει. Il est d'abord évident que les longues ou brèves

trouvé une sorte de preuve dans un instrument dont jouait un des chanteurs tyroliens venus à Paris en 1855; cet instrument s'appelait une *cithare*. Au fond c'était un petit tympanon : et le musicien en jouait en pinçant les cordes avec les doigts, au lieu de les frapper avec une baguette comme on fait ordinairement.

1. Il y a d'autres différences dont je n'ai pas à m'occuper ici. Isidore de Séville (*De musica*, c. VIII) dit que le psaltérion a sa partie concave et résonnante en haut, tandis que la cithare l'a en bas. C'est là une différence de forme qui ne fait rien au diapason. Voyez aussi, dans les remarques que Burette a ajoutées à sa traduction du *De musica* de Plutarque, la première sur la lyre, les cithares, le trigone et quelques autres instruments (t. V, p. 412, des *OEuvres mêlées de Plutarque* traduites par Amyot, édit. de 1820).

2. La guitare part du *mi* au-dessus de l'*ut* grave du violoncelle.

3. La guitare tierce, ainsi nommée parce qu'elle est à la tierce au-dessus de la précédente, part du *sol* à l'octave au-dessous du *sol* à vide du violon.

4. Le luth commençait au *la*. Il était, par conséquent, d'un ton plus aigu que la guitare tierce ou d'une quarte au-dessus de la guitare ordinaire.

5. La mandoline ou petite mandore est un instrument qu'on voit encore chez les marchands d'antiquailles. Il est tout entier dans l'aigu.

par position n'étaient pas en réalité ce que leur nom semblait indiquer : que c'était là une pure convention qui n'avait même aucun effet sur le placement des accents. Les longues et brèves de nature devaient avoir une valeur réelle, au moins dans certaines circonstances. Si les Grecs avaient trouvé que δώριος commençait par un *o* long, c'est qu'assurément ils l'entendaient ainsi. Mais quand, préoccupés de l'idée qu'il restait toujours long, ils l'ont cru tel dans δωρίου, δωρίῳ où c'est l'ι qui porte l'accent et s'allonge par conséquent, il est visible qu'ils se sont trompés, ou qu'alors la longueur de l'ω n'a plus été pour eux qu'une valeur de compte. C'est justement cette vérité mise en lumière dans mes *Thèses sur quelques points des sciences* (n° VI), et dans quelques-unes de celles qui composent le présent ouvrage, qui, en modifiant profondément nos idées sur la prosodie ancienne, nous permet de comprendre enfin clairement ce que les auteurs nous disent de leur prononciation, et qui dans tout autre système est une énigme indéchiffrable.

Μελοποιΐα, la *mélopée*, l'art de faire le μέλος λογῶδες ou le μέλος μουσικόν, autrement dit l'art de faire de la musique à la façon des anciens. Sur ce qu'était cet art, voyez l'*Éclaircissement* XIV.

Μέλος, *mélodie*, *harmonie*. C'est le sens ordinaire. Mais primitivement, dit M. Alexandre, c'était un *membre*, une *articulation*. Comment a-t-on pu passer d'une de ces idées à l'autre? Grand embarras pour ceux qui croient que la musique telle que nous la concevons aujourd'hui est tombée du ciel toute faite dans les oreilles et le gosier des premiers Grecs ou même des Pélasges ou des Curètes ; et qu'ensuite, de ce seul art si complet à sa naissance, on en a tiré deux ou trois autres, savoir la musique proprement dite, l'éloquence et la poésie. La nature ne procède pas ainsi. On commence par n'avoir rien du tout ; on amasse petit à petit ses connaissances. Elles sont d'abord très-confuses ; plus tard on arrive

à les séparer, et les arts différents qui se forment alors, bien qu'ils sortent d'une même origine, n'étaient pas compris pour cela dans ce qui fut leur germe commun : ils y avaient seulement quelques-unes de leurs qualités propres; et ce sont ces qualités qui, restées communes à ces différents produits, forment enfin leurs seules analogies réelles.

Des trois que nous venons de nommer, le premier en date est certainement l'éloquence, non-seulement parce qu'elle a été la plus nécessaire, mais surtout parce que c'est elle qui est soumise au plus petit nombre de conditions techniques; après elle est venue la poésie, et beaucoup plus tard la musique. Le nom même de μέλος, devenu spécial à cette dernière, en porte le témoignage ineffaçable, et voici comment. C'est dans l'éloquence, ou au moins dans la parole accentuée des harangueurs les plus anciens, qu'on a pu remarquer le premier élément harmonique du langage, savoir cette cadence naturelle qui distingue les sections des phrases un peu développées (ci-d., p. 146). Ces sections ont été de tout temps assimilées aux membres du corps, et nommées μέλη et ensuite exclusivement κῶλα ou κόμματα. Le premier mot ayant été consacré à la musique, a successivement embrassé toutes les conditions de cet art; mais sans perdre pour cela son sens primitif. Cela est si vrai que les anciens distinguaient fort bien le μουσικὸν μέλος[1], le chant musical produit par la φωνὴ διαστηματική; et la cadence ou l'harmonie du discours déclamé μέλος λογῶδες[2], harmonie qui résultait, comme chez nous, de l'alternative des syllabes accentuées et des syllabes glissantes, ou du rhythme, τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν προσῳδιῶν. Ce chant du discours, qui était l'objet principal de la rhythmique, comme le μουσικὸν μέλος était celui de la musique[3], a été remarqué et

1. Aristox., *Harm.*, p. 18 et 19.

2. Aristox., *Harm.*, p. 19, lig. 12.

3. Voici, à ce sujet, le témoignage de Bryenne dans la traduction de Wallis (t. III de ses *OEuvres mathématiques*) : « Est autem melos, id est

malheureusement quelquefois confondu avec celui-ci par les anciens. Je n'en chercherai pas les preuves ici. Je me borne à dire que Denys d'Halicarnasse ayant reconnu que la beauté et l'agrément sont produits dans l'*Arrangement des mots* (c. XI) par quatre choses, savoir le chant (μέλος), le rhythme, la variété et la convenance, Batteux a dans sa traduction mis cette note sur le premier de ces mots : « On verra par ce qui suit que le chant n'est que l'accent prosodique, qui, joint aux sons des syllabes, forme une espèce de mélodie continue et variée. »

Le même auteur ajoute un peu plus loin, dans le même chapitre, ces mots importants : « Il y a dans le discours ordinaire une sorte de chant qui ne diffère du chant musical et de celui des instruments que par le degré et non par l'espèce (littéralement par le *quantum* et non par le *quale*).... Oui, il y a dans le discours ordinaire le chant qui flatte l'oreille, le rhythme qui soutient la voix (plus exactement qui nous anime), la variété.... et le convenable....» Μουσικὴ γάρ τις ἦν καὶ ἡ τῶν πολιτικῶν λόγων ἐπιστήμη, τῷ ποσῷ διαλλάττουσα τῆς ἐν ᾠδαῖς καὶ ὀργάνοις, οὐχὶ τῷ ποιῷ. Καὶ γὰρ ἐν ταύτῃ καὶ μέλος ἔχουσιν αἱ λέξεις, καὶ ῥυθμὸν, καὶ μεταβολὴν, καὶ πρέπον.... ἡ ἀκοὴ τέρπεται μὲν τοῖς μέλεσιν, ἄγεται τοῖς ῥυθμοῖς.... (Reiske, t. V, p. 57). Le chant du discours, séparé du rhythme, consiste évidemment pour lui dans le son des syllabes, avec la force ou la douceur de prononciation convenable. Pour nous, ce chant comprendrait essentiellement en outre le rhythme que Denys en sépare ici.

Μεσοειδής. Voyez Νητοειδής.

Μεταβολή, *changement*. En terme de rhétorique, *changement de tour*, ou de *figure*, ou de *rhythme*. Ajoutez : en terme de

cantus, aliud sermocinale, aliud musicum. Sermocinale est illud quod componitur ex vocum prosodiis : naturale enim est, inter loquendum, intendere et remittere vocem. Musicum autem melos de quo agit harmonia, est diastematicum ; illud ex phthongis et diastematis compositum. »

rhythmique, *changement de pieds*, ces pieds étant selon le cas simples ou composés. La considération des métaboles est fondée, comme je l'ai dit dans les Éclaircissements XVI et XVII, sur la différence de la décomposition des vers selon la métrique et selon la rhythmique, différence que j'avais déjà signalée dans mes *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité* (n° VIII, p. 272, note 1).

Soit en effet un vers comme celui-ci d'Ovide :

Donec eris felix, multos numerabis amicos.

Il se divise, selon la métrique, en six pieds dactyles ou spondées, comme ci-dessous :

Dōnĕc ĕ | rīs fē | līx mūl | tōs nŭmĕ | rābĭs ă | mīcōs.

Tous les pieds y sont égaux, et du genre égal. Il n'y a donc pas de métabole. Mais la rhythmique ou prononciation réelle divisait le même vers ainsi qu'il suit :

Donec éris | félix | múltos | numerábis | amícos.

C'est-à-dire un choriambe, un spondée, un spondée, un péon, un bacchius, où il y a métabole de chaque pied au suivant, excepté une seule fois entre les deux spondées.

Μετρική, la *métrique*, la science des mètres (voyez Μέτρον). Elle se rapportait essentiellement à la mesure des syllabes en tant qu'elles sont comptées comme brèves ou longues. C'était donc une science de convention, et qui aussi nous est restée tout entière (ci-d., *Écl.* I).

Μέτρον, *mètre*, *mesure*. Dans le sens abstrait et rigoureux, c'est l'évaluation prosodique des syllabes. Le mètre se représenterait exactement par la suite des signes — et ⏑ donnés par chaque vers. Dans le sens concret, les μέτρα signifiaient aussi les vers, particulièrement ceux dont la mesure prosodique était généralement admise (ci-d., p. 22, 52 et suiv.).

Μουσική, la *musique*. Dans le principe ce n'était pas ce que

nous appelons la *musique*, c'était toute science et tout art, tout ce à quoi les Muses présidaient, ou ce qu'elles étaient censées inspirer. C'est à ce sens général que se rapporte tout ce qui est dit sur ce sujet par les poëtes et les historiens qui parlent des temps anciens. Beaucoup plus tard, c'est-à-dire dans l'école d'Aristote, la musique s'est réduite à la connaissance et à l'emploi des sons *diastématiques*, comme disaient les Grecs (voyez ce mot). Mais le premier sens n'a jamais entièrement disparu, et de là une grande indécision sur la signification exacte de beaucoup de passages anciens. Quand on voit, par exemple, dans l'*Odyssée* (ch. VIII, v. 75 et suiv.) un chanteur prendre sa cithare, et chanter pendant un long repas les principaux événements racontés dans l'*Iliade*, et par conséquent faire une narration de deux ou trois heures ou même davantage, il faut bien entendre que la musique n'était pas autre chose alors que la simple déclamation, soutenue par un instrument monotone et qui empêchait la voix de s'égarer[1].

Νήτη, la *nète*, la dernière corde de la lyre et la plus aiguë. Peut-on dire aussi la *chanterelle*, comme M. Alexandre l'a mis dans son excellent dictionnaire grec? Je ne le crois pas. Car la chanterelle n'est pas seulement la corde la plus aiguë d'un instrument, c'est celle sur laquelle on chante ordinairement; c'est-à-dire qu'il n'y a de chanterelle que dans les instruments où les doigts de la main gauche en se posant sur la corde y déterminent des sons différents et permettent d'y exécuter un chant. On dit donc bien la *chanterelle d'un violon, d'une guitare;* on ne dit pas la *chanterelle d'un piano, d'une harpe*, parce que dans ces instruments la corde la plus aiguë ne peut, comme toutes les autres, donner qu'une seule note. Or comme les anciens ne savaient pas modifier le son d'une

1. *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, p. 458. Voyez aussi l'*Éclaircissement* XIV, et, dans les *Réflexions sur la poésie et la peinture*, de l'abbé Dubos, les recherches sur la mélopée des anciens, t. III, sect. I à X.

corde avec la main gauche, leur νήτη, loin d'être une chanterelle, était seulement la corde la plus aiguë.

Νητοειδής. Je dois ce mot et les trois qui l'accompagnent, ὑπατοειδής, μεσοειδής, ὑπερβολοειδής, à M. Vincent, qui, comme on le reconnaîtra dans l'Éclaircissement suivant, y a vu toute autre chose que ce qu'ils signifient. Τὸ νητοειδὲς τῆς φωνῆς de Nicomaque veut dire le *haut*, les *cordes aiguës de la voix* chez chaque chanteur. Τὸ μεσοειδές est le *médium;* τὸ ὑπατοειδές le *bas* ou le *grave;* et τὸ ὑπερβολοειδές, le *suraigu*, le *faucet*, la *voix de tête*. Ces quatre expressions répondent à ce que nous nommons les *registres* de la voix, et non pas, comme M. Vincent l'a cru, à des voix de diapasons différents.

Ὁμαλισμός, l'*homalisme*. C'est l'inaccentuation ou la non accentuation du discours. La prononciation égale et uniforme de toutes les syllabes non accentuées qui se trouvent dans un mot ou dans une phrase. Ὁμαλισμός est le terme propre qui est expliqué chez le scoliaste de Denys le Thrace (Bekker, p. 756, lig. 3 et 8), par *abaissement* et *sommeil;* on dit en latin *æqualitas, æquabilitas*. On se fait une idée de l'effet représenté par ces termes en prononçant un mot très-long, comme ὑποκατακλινόμενος, *amicissimórum*. La voix appuie sur les syllabes accentuées νό, *mó*. Toutes les autres sont prononcées uniformément et sans aucune inflexion bien sensible. C'est là l'*homalisme*.

Ὀξύτης, *l'acuité*, opposé à βαρύτης, *la gravité*. Ces deux mots sont employés par les musiciens pour ce que nous nommons la différence de l'aigu au grave, c'est-à-dire la position des sons dans l'échelle musicale. Ils sont pris par les grammairiens dans le sens très-différent de son fort ou syllabe accentuée, et de son faible ou syllabe glissante : et les écrivains confondent souvent ces deux significations; d'où résulte une assez grande obscurité dans leurs textes. Denys d'Halicarnase en donne un exemple dans son traité *De l'arrangement des mots* (c. XI), où, rendant compte du chant d'un chœur d'Eu-

ripide, il oppose le ton (l'intonation) aux accents aigu, grave ou circonflexe, comme s'il y avait entre ces diverses circonstances du son le moindre rapport. Aussi quelques-uns (voyez Reiske, t. V, p. 59) ont-ils compris ce passage comme s'il s'agissait seulement d'un déplacement d'accents, tandis que d'autres, par exemple, M. Rossignol, dans sa deuxième lettre à M. Vincent (p. 30), entendent des intonations diverses. Denys n'est pas plus clair dans ce qu'il dit, quelques lignes plus haut, et que nous avons rappelé au mot Διαπασῶν, sur les intonations du discours ordinaire, qui sont, selon lui, comprises dans l'intervalle d'une quinte. Il semble même croire que les accents ou la quantité prosodique influaient sur cette élévation du grave à l'aigu ou réciproquement (Reiske, t. V, p. 58). Les traducteurs sont fort embarrassés d'accorder tout cela avec ce que nous savons si exactement aujourd'hui sur la nature de la voix humaine dans le discours et dans le chant. Toute la difficulté vient de ce que les anciens n'avaient pas des idées assez précises, ou n'exprimaient pas avec assez de netteté celles qu'ils avaient. Cette confusion de leurs idées passe dans leur langage et rend pour nous inintelligible ce qui pour eux n'était que confus.

Dans la réalité, la voix parlée et la voix chantée diffèrent en ce que dans celle-ci la voix est posée et qu'on mesure, et que dans l'autre on ne mesure pas les intervalles : et cette différence est si frappante pour l'oreille, que l'emploi de l'une à la place de l'autre est ce qu'on peut imaginer de plus ridicule. Que la voix puisse changer d'intonation dans le discours, et par conséquent monter ou descendre, cela est incontestable[1]; mais qu'elle le fasse selon les intervalles de seconde, de tierce, de quarte ou de quinte, c'est aussi impossible qu'il l'est qu'un orateur chez nous prononce ses phrases sur les intonations de *Ah ! vous dirai-je maman?* ou de *Au clair de la lune.*

1. Voyez l'*Éclaircissement* XXVII.

Ὄρχησις, *danse*. Le mot français est tout à fait propre à nous donner des idées fausses. Ὄρχησις, c'est le mouvement, l'agitation des membres avec une certaine habileté, et quel que soit le but. Il s'applique à la danse, sans doute, mais aussi à l'escrime, à l'équitation, à la voltige, aux tours de force et d'adresse, et même à la marche tranquille et majestueuse d'une procession (ci-d., p. 161 et s.).

Ὀρχηστής, *danseur*. Ce mot est aussi trompeur que tout à l'heure celui de *danse*. Tout homme qui se mouvait d'une manière convenable en un moment donné était un ὀρχηστής; par exemple le guerrier habile à combattre, aussi bien que les Musée et les Orphée qui présidaient à la célébration des mystères sacrés, lesquels étaient, selon Lucien, les meilleurs ὀρχησταί de leur temps.

Περίκλασις, la *périclase*. C'est, disent les anciens, l'abaissement de la voix après son élévation sur la même syllabe, pour rendre l'accent circonflexe. On sait en effet que cet accent représente un accent aigu suivi d'un grave; ainsi dans un verbe comme φιλέω, l'ε portait l'accent aigu, l'ω avait l'accent grave, c'est-à-dire que la voix s'abaissait sur lui : et quand on a fait la contraction φιλῶ, il a été marqué de l'accent circonflexe, signe de la périclase telle que nous venons de la définir. Mais ce double effet était-il réel? y avait-il sur la même syllabe intensité de la voix d'abord et ensuite rémission? MM. Egger et Galuski le nient dans leur *Méthode d'accentuation grecque* (c. I, p. 5); et en effet, selon l'idée qu'on se fait ordinairement de cette double inflexion, rien ne paraît moins naturel ni plus impraticable. Les exemples donnés par le scoliaste de Denys le Thrace laissent croire que l'accent circonflexe était chez les Grecs, comme chez nous, un monument de la prononciation ou de l'écriture originelle et de l'altération qu'elle avait subie, plutôt qu'une marque de la prononciation effective : et que de même la *périclase* était le nom d'une inflexion supposée ou conçue, mais non pas exécutée.

Περίοδος, *période*. C'était d'abord une phrase oratoire assez longue pour que le rhythme, c'est-à-dire l'alternative des syllabes accentuées et des syllabes glissantes, y fût très-sensible. En ce sens et dans la rhythmique, la période était l'assemblage de plusieurs pieds (ci-d., p. 290). Plus tard les rhéteurs ont donné le nom de *période*, en latin *conclusio*, à des phrases composées de deux, trois ou quatre membres qui se contrebalançaient; et c'est le sens que nous avons conservé, et qui appartient surtout à la rhétorique. Mais l'autre, qui peut aussi convenir à chaque membre comme à leur ensemble, est spécial à la métrique et à la rhythmique.

Ποίημα, *poëme, vers*. Je n'ai rien à en dire dans le premier sens. Dans le second, le ποίημα, en latin *versus*, était pour les anciens une section faite dans un discours rhythmé. Le rhythme existant déjà dans les paroles écrites ou prononcées, ce qui constituait le vers ou le ποίημα, c'était une certaine égalité ou régularité dans les sections, laquelle était déterminée par le mètre. Celui-ci n'en faisait donc pas l'harmonie fondamentale; il la réglait seulement, et l'augmentait par la régularité même qu'il faisait mettre dans les prolations (ci-d., p. 147 et suiv.).

Πολύφθογγος, *polyphthongue*, instrument de musique à cordes. Voyez Λύρα.

Ποσότης, *quantité prosodique* proprement dite, ou appréciation des syllabes en tant que longues ou brèves. Notre première pensée quand nous apprenons dans nos classes la quantité grecque ou latine, c'est qu'elle est réelle. Quand nous réfléchissons, nous voyons se dresser contre cette opinion les difficultés ou plutôt les impossibilités dont j'ai parlé ailleurs (ci-d., p. 233 et suiv.), auxquelles s'ajoutent bientôt les témoignages des grammairiens. Le scoliaste de Denys le Thrace écrit dans les *Anecdota græca* de Bekker (p. 821, lig. 25): « Il faut savoir que pour les métriciens toute syllabe longue est de deux temps; mais pour les grammairiens, il y a des

longues de trois et de quatre temps[1]. » Les exemples donnés sont ἠυλοῦν, ὠθοῦν, pour des syllabes de trois temps, et θρᾷξ pour celles de quatre. En effet, dans ἠυλοῦν, venu d'αὐλέω, la première syllabe, déjà longue au présent, prend un augment temporel à l'imparfait, ce qui lui fait ses trois temps. La syllabe λοῦν à son tour comprend une diphthongue qui vaut deux temps, et deux consonnes dont chacune vaut un demi-temps. Il en est de même de ὠθοῦν, dont l'oméga déjà long au présent est censé s'être allongé par l'augment temporel à l'imparfait.

Quant à θρᾷξ, l'α est long par nature; et il y a devant lui deux consonnes, et derrière une consonne double, ou ensemble quatre consonnes qui valent deux temps, lesquels avec les deux temps de l'ᾱ en font bien quatre.

Il y a enfin des syllabes d'un temps et demi, comme οι et αι qui deviennent absolument longs quand ils sont suivis du sigma, οις, αις. Comme une consonne ne vaut qu'un demi-temps, il faut bien que οι et αι en vaillent chacun un et demi, pour en produire deux avec elle.

Qui pourra croire que des valeurs comptées si diversement par les métriciens et les grammairiens aient jamais représenté quelque chose de réel et de rigoureusement appréciable?

Πούς, *pied*, mesure appliquée aux vers grecs et latins. Considéré par rapport à la métrique, le pied n'était qu'un arrangement de syllabes longues et brèves; c'était la conception abstraite. Mais, selon la rhythmique, c'est-à-dire eu égard à la prononciation réelle, il exigeait deux parties, une *arsis* et une *thésis* (voy. ces mots), autrement dit un *levé* et un *posé*, c'est-à-dire une partie forte ou accentuée, et une autre qui ne l'était pas (ci-d., p. 67, 258). On voit par là comment le

1. Cf. Denys d'Halicarnasse, *De compos. verborum*, c. XV; Quint., *Inst. orat.*, lib. IX, c. IV, n° 86; Diomède, dans Putsch, p. 485.

rhythme se décomposait en pieds, c'est-à-dire en arsis et en thésis, et comment le mètre ou un vers écrit se décomposait en pieds d'une autre nature, c'est-à-dire en brèves et en longues. Les pieds métriques et les pieds rhythmiques n'étaient ni la même chose ni les mêmes (*Écl.* XVI et XVII), et c'est pour cela que la rhythmique considérait les périodes, les syzygies et les métaboles dont la métrique pure ou telle que nous la concevons n'avait pas à s'occuper.

Autre remarque importante et qui nous expliquera peut-être le désaccord des anciens sur la valeur exacte de l'arsis et de la thésis. Je répète que ces mots ne signifiaient d'abord qu'une division du pied en deux parties, sans aucune acception de la force ou de la faiblesse des syllabes, et cette division abstraite s'est maintenue toutes les fois qu'on n'a considéré que des longues ou des brèves, comme dans les pieds métriques. Un vers alors peut se représenter par une suite de signes — et ⏑, entre lesquels il n'y a rien certainement qui détermine la syllabe forte ou la syllabe faible.

Bien plus, dans cette double considération du vers divisé en pieds métriques et en pieds rhythmiques, les arsis du rhythme sont souvent les thésis du mètre. Par exemple, dans un vers comme celui-ci :

Sicelides musæ, paulo majora canamus,

les pieds rhythmiques sont d'abord un choriambe, puis un spondée, un spondée, un antibacchius et enfin un bacchius. Voici les arsis, *sice*, *mu*, *pau*, *majo*, *cana;* les thésis sont les fins de tous ces mots, c'est-à-dire les syllabes glissantes *lides*, *sæ*, *lo*, *ra* et *mus*.

Coupons maintenant le vers en ses pieds métriques, nous aurons cette division :

Sĭcĕlĭ̈ | dēs mū | saē paū | lō mā | jōră că | nāmūs.

dans lesquels les arsis seront *Si*, *des*, *sæ*, *lo*, *jo* et *na;* et les thésis *celi*, *mu*, *pau*, *ma*, *ra*, *ca* et *mus*.

Il suffit de regarder ces suites pour voir que les arsis rhythmiques sont très-souvent les thésis métriques et réciproquement : de sorte que si la notion de la force ou de la faiblesse de la syllabe entrait nécessairement dans l'idée du pied rhythmique, elle était nécessairement absente dans celle du pied métrique : et de là quelque désaccord plus apparent que réel entre les grammairiens anciens qui sous les noms d'*arsis* et de *thésis* n'entendaient pas toujours la même chose.

Προσῳδία, *l'accentuation*. Celle des Grecs est très-capricieuse; celle des Latins est, au contraire, très-régulière : c'est une preuve à la fois du progrès de l'harmonie dans le langage et de la netteté des idées dans l'esprit humain. Les règles générales sont d'ailleurs en rapport avec ces deux états de l'intelligence. Les règles latines sont aussi simples que justes, parce qu'elles mettent ensemble l'accent et la quantité, sans séparer l'un de l'autre. Les règles grecques sont contradictoires et même absurdes quand on veut passer de la théorie à la prononciation réelle, parce qu'elles font dépendre l'accentuation, qui est une nécessité de tous les langages humains, de l'évaluation prosodique des syllabes écrites, laquelle n'a jamais été et ne peut être qu'une convention de grammairiens. De là il résulte que ces règles, si nous voulons en bien comprendre l'origine et l'essence, doivent être presque toujours entendues à contre-pied ; elles prennent constamment l'effet pour la cause, et nous farcissent ainsi l'esprit d'idées fausses que nous devons renverser pour arriver à la vérité.

Soit le mot ἄνθρωπος : il a l'accent sur la première syllabe. Au génitif et au datif, on dit ἀνθρώπου, ἀνθρώπῳ, avec l'accent sur la seconde; et, au contraire, à l'accusatif l'accent remonte sur la première, ἄνθρωπον. La règle vous dit que ce sont les longues du génitif et du datif, ω et ῳ, qui attirent près d'elles l'accent du mot. C'est le contraire qui est la vérité. C'est l'accent porté sur la seconde qui a fait déclarer longues les finales de ces deux cas. On parlait le grec et on l'accentuait longtemps

avant qu'on eût distingué les quantités prosodiques. Par quelque cause que ce fût, la syllabe accentuée se rapprochait de la fin du mot au génitif et au datif dans les proparoxytons en ος. Les grammairiens ayant déterminé ces finales comme longues (quoiqu'elles ne le fussent pas en réalité, puisqu'elles étaient glissantes), ont dit que c'était ces longues qui faisaient reculer l'accent; en d'autres termes, que leur règle actuelle avait régi la langue depuis son origine, même quand elle n'était pas écrite. C'est une absurdité dans toute la force du mot, si l'on veut y voir des faits réels : c'est une explication qui peut satisfaire, si l'on n'y considère qu'une théorie grammaticale, c'est-à-dire un moyen d'accorder entre elles les règles diverses du langage et de l'orthographe[1].

Il en serait de même partout ailleurs ; c'est-à-dire que partout on pourra voir la quantité prosodique résultant selon la vérité historique de l'accentuation, tandis que les grammairiens, qui avaient distingué les longues et les brèves avant de noter les divers accents, ont rédigé leurs règles comme si la longueur et la brièveté des syllabes eussent été non pas l'effet, mais la cause de l'accentuation.

Ῥυθμική, *la rhythmique*, la science des rhythmes, celle qui enseignait à bien rhythmer, c'est-à-dire à déclamer convenablement les vers ou la prose oratoire. Bien différente de la métrique, elle représentait non pas la valeur conventionnelle, mais la valeur réelle des syllabes prononcées; et la contradiction des règles de ces deux sciences a nécessité chez les anciens la création de mots et de théories qui nous semblent souvent aussi inutiles que difficiles à comprendre.

Ῥυθμός, *le rhythme*. C'est la disposition des syllabes en tant qu'elles sont ou ne sont pas accentuées. Le retour des syllabes fortes à certains intervalles forme précisément le rhythme en grec et en latin comme chez nous ; et ce rhythme

1. Voyez dans nos *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, n° VI, p. 219 et 220, une note importante sur cette question.

est parfaitement sensible, aussi bien dans la prose oratoire que dans les vers, quand nous appuyons sur les accents.

Σαμβύκη, *sambuque*, instrument à cordes tout à fait dans l'aigu ; voyez Λύρα.

Στίχος, στίχιον, στιχίδιον, *vers*. Voyez Ποίημα.

Συζυγία, *syzygie*. En terme de métrique, c'est l'assemblage de deux pieds. *Melibæe*, par exemple, contient un pyrrhique et un trochée, qui, pris ensemble, forment un péon. La métrique proprement dite n'avait pas à considérer les syzygies, parce qu'elle comptait toujours les syllabes des mots selon les pieds exigés dans chaque vers. Mais la rhythmique devait les étudier, parce que deux pieds réunis en un seul mot n'avaient qu'une syllabe accentuée, tandis que les mêmes mesurant deux mots séparés en avaient deux. La différence était sensible dans la prononciation (*Ecl.* XVI).

Συνεχής, *continu*. Ce mot et ses dérivés ou conjugués s'opposent, en terme de musique, à διαστηματικός (voy. ce mot). Φωνὴ συνεχής (Gaudent., *Introd. harm.*, p. 2), κίνησις τῆς φωνῆς συνεχής (Aristox., *Harm.*, p. 8); c'est la *voix continue*, le *mouvement continu* de la voix, c'est-à-dire la simple parole, celle qui va toujours et sans s'arrêter sur aucun degré précis jusqu'à ce qu'on cesse de parler. Φωνῆς κινήσεις εἰσὶ δύο· ἡ μὲν συνεχής τε καὶ λογικὴ καλουμένη· ἡ δὲ διαστηματικὴ τε καὶ μελῳδική. Ἡ μὲν οὖν συνεχὴς κίνησις τῆς φωνῆς.... μηδαμοῦ ἱσταμένη ἢ μέχρι σιωπῆς (Eucl., *Introd. harm.*, p. 2). « Il y a deux mouvements de la voix, l'un que l'on appelle *continu* et *discursif* (λογική); l'autre mélodique ou marchant par intervalles réguliers. Le mouvement continu de la voix.... ne se fixe nulle part, jusqu'au silence (jusqu'à ce qu'on cesse de parler). » — On dit aussi absolument et dans le même sens, τὸ συνεχές, τὸ διαστηματικόν (Nicomaque, *Man. harm.*, p. 3). Ἐν τῷ μελῳδεῖν τὸ συνεχὲς φεύγομεν (Aristox., p. 10). « dans le chant, nous évitons le continu (la simple parole). » Τῶν ψόφων οἱ συνεχεῖς ἁρμονικῆς ἀλλότριοι (Ptol., *Harm.*, I, 4), « les sons de la simple parole sont

étrangers à la musique. » Τὴν συνέχειαν τῶν ψόφων τὸ ἐκμελέστατον εἶδος περιέχουσαν (Ptol., *Harm.*, II, 12), « la continuité des sons ayant la forme la moins musicale (la plus hors du μέλος). » L'opposition de ces mots et leur sens précis sont d'autant plus importants, qu'ils représentent aussi exactement que nous le pourrions faire aujourd'hui, les modifications de la voix dont il s'agit, et que d'ailleurs les musicographes grecs et latins y insistent sans cesse.

Σύστημα. Ce n'est pas seulement et en général un *système*, un *assemblage*, comme on le met dans les dictionnaires. Ce mot a en musique un sens particulier qui paraît le même que celui de nos *degrés disjoints*. Voici ce qu'en dit Aristoxène, après avoir défini le διάστημα, c'est-à-dire l'intervalle d'une note à la suivante (voyez ce mot). Τὸ δὲ σύστημα σύνθετόν τι νοητέον ἐκ πλειόνων ἢ ἑνὸς διαστημάτων (*Harm.*, p. 15 et 16). « Il faut comprendre que le système est un composé de plus d'un diastème. » Nous savons que le diastème est l'intervalle de seconde : le système est donc un intervalle plus grand, c'est une tierce, une quarte, une quinte, etc.

Τάσις. Ce mot signifie primitivement *tension*. Appliqué à la voix, il prend un sens qu'on ne peut guère rendre qu'en forgeant le mot *tase*. Pour en bien comprendre la valeur, il faut considérer la voix comme un instrument à cordes dont la tension serait exactement déterminée. Chacune aurait alors un ton qui serait constamment le même : c'est là la *tase* des anciens. C'est, dit Aristoxène, la demeure et la station de la voix, μονή τις καὶ στάσις τῆς φωνῆς (*Harm.*, I, p. 12; cf. Eucl., *Introd. harm.*, p. 20). Ailleurs il la définit l'égalité ou l'identité du mouvement de la voix, ὁμαλότητα κινήσεως ἢ ταυτότητα (*Harm.*, I, p. 12). La *tase* est donc une parfaite égalité ou homogénéité du son, d'où vient qu'Euclide dit (*Introd. harm.*, p. 2) : Καλοῦνται δὲ τάσεις καὶ φθόγγοι (voyez plus loin au mot Φθόγγος). Seulement, comme les anciens ne distinguaient pas toujours bien nettement le degré du son (ou l'acuité et la gra-

vité), et sa force, son intensité, τάσις signifie un peu confusément les deux choses : le ton, s'il s'agit de l'échelle des sons ; et ce que les anciens appelaient l'homalisme, l'égalité de la voix, s'il s'agit de la simple parole. Voy. Ἄνεσις, Ἐπίτασις, Ἀνένεξις, Κατένεξις.

Τόνος. En musique, c'est le *ton*, c'est-à-dire le degré d'élévation dans l'échelle du grave à l'aigu, ou, pour parler comme les acousticiens modernes, le son déterminé par un certain nombre de vibrations dans l'unité de temps. En grammaire, c'est l'intensité de la syllabe accentuée dans un mot donné. Il est facile de voir par les explications que les grammairiens donnent de ce mot, comme de celui de *tase* et des composés *anatase* et *épitase*, qu'ils ne distinguaient pas, comme je viens de le faire, l'acuité et l'intensité de la voix. Mais on conclut facilement leur vrai sens de quelques phrases. Ainsi Mélampus loue Denys de commencer l'exposé de la lecture par le ton, (l'accent) qui est le plus nécessaire de tous les signes d'énonciation et la preuve la plus évidente de l'instruction du lecteur. Τόνου.... ὃς ἐστὶν ἀναγκαιότατος τῶν προσῳδιῶν καὶ φανερὸς ἔλεγχος τῆς τοῦ ἀναγινώσκοντος διδαχῆς (dans Bekker, p. 755, lig. 5). Cela se comprend parfaitement de l'accent tonique qui fait appuyer sur les syllabes fortes des mots : cela n'aurait pas le sens commun si on l'appliquait à l'intonation plus ou moins grave ou aiguë.

De même, dans le sens de force ou de faiblesse du son, on comprend très-bien deux accents seulement, l'aigu et le grave, puisque le troisième, le circonflexe, n'est qu'un composé des deux. Τῶν δὲ τόνων, οἱ μὲν εἰσὶν ὀξεῖς, οἱ δὲ βαρεῖς (*ib.*) ; mais si les tons indiquaient des intonations diverses, y aurait-il rien de plus sot que de les réduire à deux lorsque la série des sons est réellement illimitée ?

Tout ce que les grammairiens nous disent du τόνος s'explique très-clairement par l'intensité ou la faiblesse de la voix, et devient incompréhensible quand on y voit ce que

nous appelons l'acuité ou la gravité musicales; et, au contraire, chez les musiciens cela s'entend très-bien de cette dernière modification du son.

Τόπος, *lieu*, *place*, *endroit*, *position*. Ces significations sont fort exactes. Mais que signifie τόπος φθόγγου, le *lieu* ou l'*endroit du son?* C'est une locution propre à la langue grecque pour exprimer ce que nous appelons son *degré*. Nous appliquons en effet ce mot aux sons admis dans la musique, par suite de l'assimilation que nous faisons de notre gamme à une échelle dont les échelons sont représentés par les lignes de la portée. Les anciens, qui n'avaient aucune idée de cette manière d'écrire la musique, ne pouvaient non plus avoir la même métaphore. Ils prenaient pour cela le mot τόπος, comme on le voit dans l'*Introduction harmonique* de Gaudentius (p. 3). Τόπος ἐστὶ φθόγγου καθ' ὃν τοὺς μὲν βαρυτέρους, τοὺς δὲ ὀξυτέρους προϊέμεθα. « Le lieu des sons est ce d'après quoi nous les émettons plus graves ou plus aigus. »

Ὑπατοειδής, voyez Νητοειδής.

Ὑπερβολοειδής, voyez Νητοειδής.

Φθόγγος. Il faut remarquer que ce mot s'oppose à ψόφος, comme chez nous le *son* au *bruit*. C'est le son déterminé à un certain ton, tandis que ψόφος est un son indéfini. Φθόγγος ἐστὶ φωνῆς πτῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν (Gaudent., *Introd. harm.*, p. 3). Ptolémée ayant défini les sons connus par leurs intervalles (voyez διάστημα), et dit qu'ils sont propres à la musique, ajoute : « Ce sont eux que nous appelons proprement *phthongos*. Καὶ δὴ φθόγγους ἤδη καλοῖμεν ἂν τοὺς τοιούτους (*Harm.*, I, 4). Φθόγγος représente donc à très-peu près ce que nous appelons un *ton*. C'est le son rapporté à sa place dans le clavier général ou dans l'ordre du grave à l'aigu.

Χορεία, en latin *chorea;* c'est la *danse en chœur*. Mais qu'est-ce que la danse en chœur? Les dictionnaires ajoutent aussitôt: *ballet;* c'est-à-dire qu'ils nous donnent une idée toute moderne et produite par une étude fort avancée, comme l'équi-

valent d'une idée primitive, dans un art alors dans l'enfance. Il y a là certainement une erreur. La χορεῖα des Grecs ne semble pas avoir compris d'autres danses que les branles, les rondes et peut-être les bourrées (voyez l'*Éclaircissement* IV).

Χροιά, *couleur*. Ce sens pris au propre est parfaitement clair. Mais que signifie le mot singulier de χροιὰ φθόγγου, la couleur du son? Écoutez là-dessus Gaudentius (*Introd. harm.*, p. 4, lig. 2) : Χροιά δ' ἐστὶ καθ' ἣν διαφέροιεν ἀλλήλων οἱ κατὰ τὸν αὐτὸν τόπον ἢ χρόνον φαινόμενοι οἷον ἡ τοῦ λεγομένου μέλους φύσις ἐν φωνῇ. « C'est par la *couleur* que se distinguent les sons qui ne diffèrent l'un de l'autre ni par la durée, ni par le degré. Tel est, par exemple, ce que nous appelons dans la voix la *nature du chant*. » Je ne crois pas me tromper en disant que χροιὰ φθόγγου est précisément ce que nous nommons en français le *timbre*. Tout le monde sait ce que c'est que le timbre de la voix; le timbre du violon n'est pas celui de la guitare, ni le timbre de la flûte celui du hautbois : tous ces timbres tiennent à la nature particulière de l'organe ou de l'instrument, et ne dépendent, selon la définition de l'auteur, ni de la durée, ni du degré du son.

Ψόφος, *son, bruit*. Voyez Φθόγγος.

XXIII. P. 131, sur ces mots : « Les voix *hypatoïdes*, *mésoïdes*, *nétoïdes*, *hyperboloïdes*.... que M. Vincent croit à tort correspondre à nos *basses*, *ténors*, *contraltes* et *dessus*. »

Je n'ai pas le texte grec sous les yeux, mais voici la traduction de M. Vincent, dans ses *Notices des manuscrits*, etc. (p. 31 et 120) : « Le diapason des voix peut être de quatre espèces, *hypatoïde*, *mésoïde*, *nétoïde*, *hyperboloïde*. »

Quel est le mot grec qui signifie *diapason?* Là est toute la question. Je suppose que c'est quelque mot général comme τόπος, *lieu*, qui se trouve d'ailleurs indiqué à la note 5 de la même page; et certainement alors M. Vincent a mis un mot d'une signification très-déterminée à la place d'un mot très-

général et très-vague. C'est un moyen presque infaillible de tomber dans le contre-sens. Voyons s'il a pu y échapper. Je continue ma citation :

« Dans les voix de la première espèce, sont compris cinq tétracordes, deux hypolydiens, deux hypophrygiens, un hypodorien; dans la seconde, il y a trois tétracordes, deux lydiens et un phrygien; dans la troisième, il y a deux tétracordes mixolydiens et un hypermixolydien; l'hyperboloïde est tout ce qui dépasse l'hypermixolydien. »

Tout cela est d'un style bien enchevêtré, mais il faut comprendre que les tétracordes dont il s'agit ici pour chaque voix, ne sont pas des tétracordes successifs et s'ajoutant les uns aux autres : ce sont des tétracordes de valeurs différentes, comme nous dirions que de *ut* à *mi* il y a trois tierces, savoir, une tierce diminuée *ut* dièze *mi* bémol; une tierce mineure *ut-mi* bémol; et une tierce majeure *ut-mi*. C'est ce que M. Vincent met parfaitement en évidence à la page 121, où il traduit les valeurs données en notes modernes. Or, s'agit-il là de voix de diapasons différents? ou bien dans une seule voix des divisions correspondantes à celles que les Grecs établissaient dans leur diagramme entier? Pour le faire bien comprendre, expliquons d'abord le sens de notre mot français. Chez nous, l'échelle générale des sons musicaux comprend environ huit octaves, c'est-à-dire cinquante-sept notes dans l'échelle diatonique[1]. Les voix humaines prises toutes ensemble ne remplissent pas tout à fait quatre octaves; elles

1. La plus basse ou la note 1 est donnée dans les plus grandes orgues par le tuyau de 32 pieds : elle fait 32 vibrations par seconde. Son octave ou la note 8 est donnée par le tuyau de 16 pieds. Voici, en outre, quelques points de repère qu'il est bon de rappeler. La note 11, c'est le *fa* des pianos à six octaves; 12, c'est la grosse corde ou le *sol* de la contre-basse; 15, c'est l'*ut* grave du basson et du violoncelle; 17, c'est le *mi* grave de la guitare; 22, c'est l'*ut* grave de la viole ou alto; 24, c'est le *mi* grave de la clarinette; 26, c'est le *sol* grave du violon; 30, c'est le *ré* grave de la flûte. Ces nombres sont donnés d'après les anciens traités d'acoustique. On sait que le diapason a toujours tendu à s'élever, et qu'il a fallu un décret en 1860 pour le main-

vont à peu près de la note numérotée 18 à la note 44 ou 45[1]. Ce diagramme général des voix se partage ensuite ainsi : basses-tailles, de la note 18 à 33; ténors, de 22 à 46; contraltes, de 25 à 40; dessus ou soprani, de 29 à 44. Ainsi; chez nous, ces quatre mots ont une signification absolue, et expriment très-nettement une certaine position dans l'échelle totale de nos sons musicaux; c'est ce que signifie le mot *diapason*, qui, ayant tout à fait perdu son sens étymologique, nous représente toujours une section précisément déterminée dans notre échelle totale. Le diagramme des Grecs, au contraire, était mobile; il embrassait deux octaves divisées en quatre tétracordes, nommés celui des *hypates* ou *principales*, des *mèses* ou *moyennes*, etc. Ce diagramme, n'ayant pas une position fixe, s'appliquait à toutes les voix, à tous les instruments. Il montait, selon le nom du mode, de l'hypodorien à l'hyperlydien, à peu près comme chez nous les noms *chanterelle* ou *première corde*, *deuxième*, *troisième* et *quatrième*, indiquent des positions analogues, mais des sons très-différents et de plus en plus aigus, selon qu'on les applique à la contre-basse, au violoncelle, à la viole ou alto, au violon et à la pochette. M. Vincent a établi cela d'une manière très-frappante dans la page 128, où il a résumé les tables d'Alypius, où en effet la valeur de chaque corde monte constamment selon le mode où on la considère; à tel point que la *nète* ou note aiguë du mode hypodorien est d'après son tableau même la *parhypate*, c'est-à-dire presque la plus grave de l'hyperlydien.

Ce qu'il y avait de plus fixe chez les Grecs, c'étaient donc, non pas ces tétracordes ou le diagramme qui les embrassait, lesquels variaient selon les modes, mais bien les modes eux-

tenir enfin à un point fixe; il y aurait donc une petite correction à faire pour représenter en chiffres les valeurs actuelles des notes indiquées ici.

1. Du *fa* grave du violoncelle, au *mi* octave de la chanterelle du violon, ou au *ré* qui le précède, qui est le *ré* aigu de la flûte.

mêmes; et ainsi, pour nommer quelque chose d'analogue à nos voix de diapasons différents, il faudrait citer un passage où se trouvât une expression de ce genre : « On distingue des voix de trois ou quatre espèces, les *hypodoriennes*, les *doriennes* et les *hyperdoriennes*. »

J'ai fait remarquer dans les premières pages de ce volume (17, 20, 31, 42) avec quelle facilité M. Vincent passe du sens figuré au sens propre, et du relatif à l'absolu. Ce qui précède nous en donne une preuve aussi curieuse que frappante, et à laquelle on ne devait pas s'attendre assurément, d'après le soin qu'il a mis à tracer le tableau que je viens de citer.

Voyons si une autre considération plus pratique et plus immédiate ne nous démontrera pas mieux encore l'erreur où il est tombé à ce sujet. Il faut d'abord se rappeler que chacune de nos voix, *basse*, *ténor*, *contralte* et *dessus* ou *soprano* embrasse en moyenne une douzième, c'est-à-dire une octave et une quinte, auxquelles s'ajoutent d'ordinaire, en bas ou en haut, deux ou trois notes, qui portent l'étendue de ces voix à deux octaves, ou peu s'en faut[1]; tandis que sur les portées figurées par M. Vincent à la page 121, portées qui sont la traduction exacte du texte grec, les voix *hypatoïdes*, *mésoïdes*, *nétoïdes* ne contiennent guère chacune que la valeur d'une quinte, et toutes ensemble font à peine les deux octaves que nous comptons dans une seule voix.

Il est donc évident qu'au lieu d'indiquer la place des différentes voix humaines dans l'échelle générale des sons, les quatre qualificatifs dont il s'agit représentent ce que nous nommons chez un seul chanteur le *bas*, le *medium*, l'*aigu* et le *suraigu*[2], ou le *faucet*, *la voix de tête*. La vraie traduction du texte grec, était donc : « On distingue dans la voix quatre *registres* différents, » et non pas *quatre espèces de diapasons*. Il

1. Choron et Lafage, *Manuel de musique*, t. IV, p. 71.

2. Ces quatre mots, par une coïncidence remarquable, répondent aussi bien à la forme grammaticale qu'au sens des mots grecs.

est inconcevable que M. Vincent n'ait pas été averti du contresens qu'il faisait, soit par le sens du mot *diapason*, soit par la vue des figures de la page 121, d'après lesquelles les gosiers infortunés des chanteurs grecs auraient été tristement emprisonnés dans leurs quatre ou cinq notes, tandis que les nôtres s'ébattraient à plaisir sur un espace trois ou quatre fois aussi étendu.

XXIV. P. 131, sur ces mots : « Il est impossible, quand on s'occupe de cet art avec intelligence, qu'on n'arrive pas immédiatement à cette distinction. »

Dans la même page 915, M. Vincent écrit ces lignes curieuses : « Les anciens ne distinguaient pas moins, quoi qu'en dise M. Jullien, les différences de timbre des voix et des instruments, car nous voyons dans Plutarque (*De musica*, c. XXI) que Téléphane de Mégare détestait les instruments à anche à tel point, qu'il ne permit jamais aux facteurs de munir les flûtes de cet appendice, c'est-à-dire, ajoute en note M. Vincent, qu'il rejetait le hautbois et tous les instruments de la même famille, et qu'il dut même, pour cette raison surtout, renoncer à concourir aux jeux pythiques. »

D'abord, il n'y a rien de tout cela dans Plutarque. Voici la la traduction littérale du grec : « Téléphane de Mégare fut tellement opposé aux syringes (σύριγξιν, flûtes de Pan, flûtes à sept tuyaux ; σύριγξ ne veut pas dire une *anche*), qu'il ne permit jamais aux facteurs d'en adapter à ses flûtes (ἐπιθεῖναι ἐπὶ τοὺς αὐλούς) ; c'est surtout à cause de cela qu'il ne se présenta pas aux jeux pythiques[1]. »

Ce qui ressort de ce récit, c'est que les facteurs d'instruments joignaient souvent à la flûte à bec, αὐλός, la syringe, ou flûte à sept tuyaux ; que les flûtistes ordinaires, ayant ainsi deux instruments au lieu d'un[2], comme quelques citharistes

1. Plutarque, *De musica*, t. X, p. 671, édit. de Reiske.
2. C'est là la marque d'un art peu avancé. On cherche à multiplier les

employaient non pas une, mais deux ou trois cithares[1], faisaient par là plus d'effet et obtenaient plus d'applaudissements; que Téléphane, par quelque raison que ce fût, n'admettait pas cette addition, et qu'il n'allait pas aux jeux pythiques parce qu'il trouvait ainsi sa condition inférieure à celle de ses concurrents. Là dedans, du moins, tout se suit et se comprend, tandis que le sens donné par M. Vincent est une logomachie perpétuelle. Qu'est-ce qu'*ajouter une anche à une flûte*, sinon faire un autre instrument, passer, par exemple, de la flûte traversière à la clarinette, ou du flageolet au hautbois? Et comment un de ces instruments peut-il devenir l'autre? Ensuite, comment jouait-il de sa flûte, si elle n'avait pas d'anche? Enfin, comment et pourquoi s'éloignait-il des jeux pythiques, parce que son instrument n'avait pas d'anche, puisque c'était lui-même qui ne voulait pas qu'on en mît? N'était-ce pas, au contraire, une raison pour qu'il s'y présentât avec confiance, puisque les autres flûtes avaient, et que la sienne n'avait pas ce qu'il regardait comme un défaut? Ceci soit dit pour montrer comment M. Vincent entend le grec, et tient pour lui-même à la suite des idées. Ce n'est pas là, toutefois, ce que je veux surtout remarquer; ce qui m'étonne au plus haut degré, c'est ce syllogisme inouï auquel se réduit son raisonnement: « Vous dites que les anciens ne

moyens matériels d'un instrument par l'addition de quelques parties étrangères au système général. Le luth, par exemple, instrument à touches, comme la guitare, portait jadis hors de son manche des cordes qui ne se jouaient qu'à vide, comme celles de la harpe. C'étaient en réalité deux instruments réunis en un seul. Le progrès de l'art a fait disparaître cette combinaison mal inspirée. Le luth n'existe plus, ni le théorbe, ni les autres instruments du même genre. Les vrais artistes ont bien assez des ressources que leur offre un seul système : ils laissent les musiciens de place publique jouer à la fois de la guitare, de la flûte à sept tuyaux qu'ils ont attachée dans leur gilet, du chapeau chinois qu'ils ont sur la tête, des cymbales qu'ils tiennent entre leurs genoux, et de la grosse caisse qu'ils portent sur le dos, et frappent avec un tampon attaché au coude droit.

2. Barthélemy, *Voyage d'Anacharsis*, c. XXVII.

distinguaient pas les *timbres :* vous vous trompez, car Téléphane de Mégare ne pouvait souffrir les *anches.* » — Ou cela ne signifie rien du tout, ou cela veut dire que, pour M. Vincent, *anche* et *timbre* sont la même chose : qu'ainsi le basson, le hautbois, le cor anglais, la clarinette, le pipeau, étant tous des instruments à anche, ont aussi le même timbre. Je ne dis pas ce que les logiciens penseront des prémisses et de la conclusion : les musiciens, assurément, ne croiront pas que celui qui écrit de telles choses ait une grande intelligence de leur art.

XXV. P. 297, sur ces mots : « Je donnerai un exemple de ce passage de la période oratoire ou poétique à la période musicale. »

Dans plusieurs des Éclaircissements précédents, notamment dans le huitième, le dixième et le seizième[1], j'ai annoncé que j'expliquerais par un exemple le passage de la pure déclamation au récitatif, ou de la période oratoire et poétique à la période musicale.

Je rappelle d'abord que l'on se trompe toujours quand on veut voir dans la musique ancienne des formes semblables à celles que les progrès de l'art ont rendues habituelles chez nous. L'égalité des mesures, l'égalité des phrases de musique, la carrure de ces phrases, les imitations, les retours, les modulations, sont toutes des inventions modernes, dont on sait la date, et qui, aujourd'hui même, séparent nos airs proprement dits des récitatifs. La musique ancienne ne connaissait pas ce que nous appelons proprement des airs ; elle se rapprochait de nos récitatifs, encore faut-il dire de nos récitatifs sans tonalité déterminée, sans modulation et sans accompagnement.

Quel que fût chez les anciens ce produit de leur musique, comment pouvaient-ils y arriver en partant de la période

1. Voyez aussi le n° XIV, sur la mélopée antique.

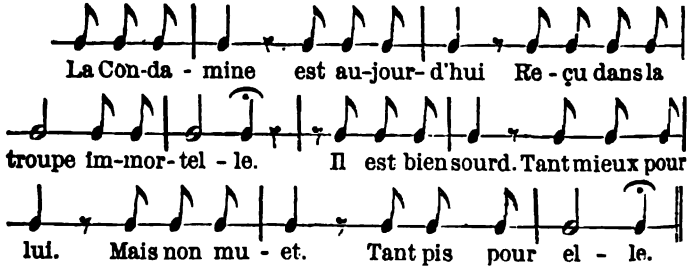
parlée? La nature même du récitatif comparé aux vers simplement déclamés nous le montre avec évidence. Il suffit de noter, avec les notes de la musique, d'abord la déclamation pure et simple, et ensuite la même, en appliquant à chaque syllabe les sons de l'échelle diatonique.

Soit, par exemple, cette jolie épigramme faite d'abord par la Condamine lui-même sur son admission à l'Académie française, et réduite un peu plus tard par Piron en ces quatre vers octosyllabes :

La Condamine est aujourd'hui
Reçu dans la troupe immortelle.
Il est bien sourd. — Tant mieux pour lui.
— Mais non muet. — Tant pis pour elle.

Il est visible que les syllabes accentuées sont ici *mine*, *hui*, *troupe*, *telle*, *sourd*, *lui*, *et*, *elle*; qu'elles devront suivre la barre de mesure si on les met en musique; qu'on s'y arrêtera plus ou moins; et que les autres, au contraire, seront fort rapides.

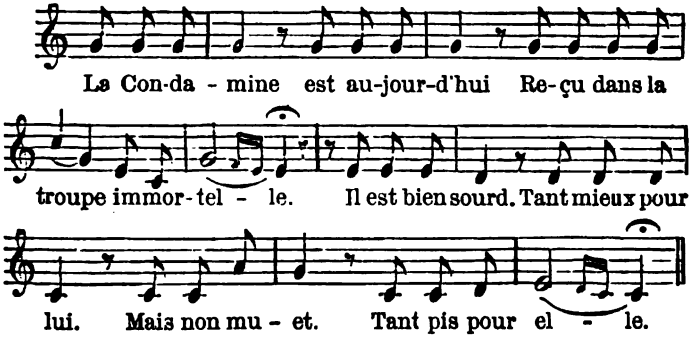
Ainsi, sans attacher aux figures des notes la valeur exacte qu'elles ont en musique, sans chercher aucune égalité dans les temps, et en écrivant tout sur une seule ligne pour indiquer le ton non pas *posé*, mais sensiblement *uni* d'un homme qui parle, nous aurons la notation suivante.



Mettons cela maintenant en récitatif, autrement dit, écrivons exactement les mêmes notes sur les lignes ou les inter-

lignes de la portée. Ce seront les mêmes valeurs de notes, les mêmes silences, les mêmes syllabes accentuées. Si l'on reste un peu plus longtemps sur celles-ci dans le chant que dans la parole, si on les lie par de petites notes, ce n'est pas du tout une nécessité, c'est que l'oreille y trouve du plaisir : de même qu'on pourrait répéter certaines phrases pour l'agrément du chant, qu'on ne répéterait pas dans le langage ordinaire.

Voici l'opération faite.

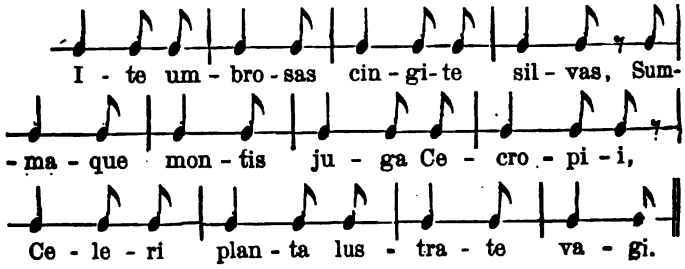


Il est bien clair par là que tout ce qu'il y avait ou qu'on avait remarqué dans la période oratoire ou poétique, se retrouvait dans la période musicale; et qu'ainsi, comme on avait distingué dans celle-là des pieds simples ou composés, des syzygies et la période entière, il y avait à distinguer dans celle-ci précisément les mêmes choses.

Je ne crois pas qu'il soit indispensable de faire le même travail sur des mots latins ou des mots grecs. Le fragment qui nous est resté du chant grec sur une pythique de Pindare, et dont le commencement se trouve rapporté dans ma *Thèse sur la musique ancienne* (p. 404) avec une interprétation musicale nouvelle, suffirait d'ailleurs à en donner une idée. Toutefois, pour que rien ne manque à la clarté de la démonstration, je vais écrire en récitatif les trois vers de

l'*Hippolyte* dont j'ai déjà marqué la quantité et la prononciation dans le passage du XVIe Éclaircissement auquel se rapporte en partie celui-ci.

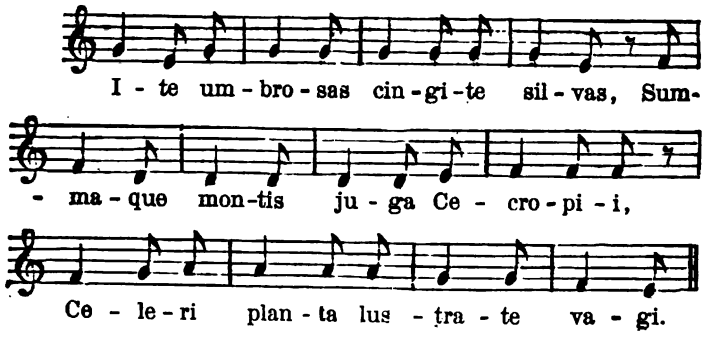
Je commence par en figurer la simple prononciation par des noires et des croches sur une seule ligne.



En comparant cette notation à celle que j'ai donnée précédemment (p. 292, lig. 18, 19 et 20), on remarque que les barres semblent tomber d'une manière toute différente : c'est que l'effet de la barre dans la musique est de déterminer comme note forte celle qui la suit. Les notes précédées de la barre s'appliquent donc aux syllabes accentuées des mots latins, tandis que dans l'exemple donné, les barres séparaient les mots en groupant leurs syllabes autour de leur accent. Il n'y a vraiment ici qu'une différence d'écriture; le son rendu dans l'un et dans l'autre cas serait absolument le même[1].

Pour passer maintenant au récitatif, tel qu'il était, selon l'opinion la plus favorable à la musique, dans les chœurs des tragédies grecques ou latines, il suffit de placer, comme nous l'avons fait tout à l'heure, sur les lignes et interlignes de la portée ordinaire, les mêmes figures de notes surmontant les mêmes syllabes.

1. Il ne faut pas qu'on s'étonne de ma persistance à revenir sur ces confusions de mots ou de signes, qui amènent toujours des confusions d'idées, et un peu plus tard l'absolue inintelligence de ce qu'ont écrit les anciens, souvent même de ce que pensent les modernes.



On remarquera, en comparant ce récitatif au précédent, que le son fort, marqué par la note placée après la barre, tombe en grec, en latin, en italien sur la syllabe accentuée de tous les mots importants; tandis qu'en français, à cause de la mobilité de notre accent, il tombe sur la dernière syllabe sonore des petites sections en lesquelles se divise la phrase totale : et de là une différence dans la manière dont les récitatifs écrits avec les mêmes notes sur du français et sur du latin frapperaient notre oreille, différence dont les anciens auraient probablement rendu compte à leur manière, s'ils l'avaient pu connaître, en imaginant des syzygies de mots analogues à leurs syzygies de pieds; et que nous, nous n'avons pas même besoin de remarquer, parce que nous l'indiquons complétement, comme on le verra tout à l'heure par le déplacement de la barre de mesure.

J'espère qu'il ne reste à présent aucun nuage dans l'esprit du lecteur sur le passage de la simple déclamation au chant antique, qui faisait le point précis de cet Éclaircissement; cependant cette explication des périodes oratoires et musicales a une telle importance quant à l'idée que nous devons nous faire et de la prononciation et de la déclamation lyrique des Grecs ou des Romains, qu'on sera bien aise de savoir et qu'on demandera si elle est confirmée par l'étude du plain-chant, cet intermédiaire obligé entre la musique antique et la nôtre.

Je réponds nettement : oui, surtout dans les endroits, malheureusement en petit nombre, où le plain-chant est syllabique, c'est-à-dire n'a qu'une note pour chaque syllabe[1], et par conséquent a mieux conservé la forme originelle du langage ou s'y est appliqué plus exactement.

Prenons pour exemple le chant fort beau et bien connu *Inviolata, integra et casta es, Maria*. Je n'en citerai que ces paroles, qui suffisent à mon objet. Nous voyons :

1° Que le chant est précisément coupé comme j'ai dit (p. 292, lig. 18) que l'était dans la prononciation le vers d'*Hippolyte* que j'ai analysé précédemment.

Inviolata, | integra | et casta es, | Maria,

car on sait que les barres dans le plain-chant n'ont pas du tout la même valeur que dans notre musique actuelle. Elles ne déterminent aucunement la syllabe forte, mais seulement les ensembles de syllabes qui forment des mots ou des prolations et sections de phrases groupées sur le même accent et qui doivent être prononcées indivises (ci-d., p. 362).

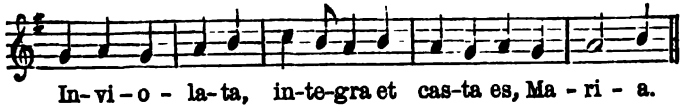
2° Ces groupes sont ici déterminés comme j'ai dit que le rhythme l'était en général (p. 23, 49, 67), par la prononciation même des mots pris seuls quand ils ont un accent bien marqué, ou se joignant aux mots voisins en qualité d'*enclinomènes* s'ils n'ont pas d'accent ou si leur accent disparaît.

3° Ces mêmes groupes pourraient être dénommés d'après la quantité prosodique de leurs syllabes, comme nous avons dénommé ceux de la prose de Cicéron (p. 51) ou des vers de Sénèque (p. 292), savoir : *inviolata* pentasyllabe ou choriambe si la dernière syllabe, comme élidée, n'est pas comptée; *integra* dactyle ou trochée si on admet l'élision de *gra; et casta es* épitrite ou molosse si on élide *ta;* enfin *Maria* amphibraque.

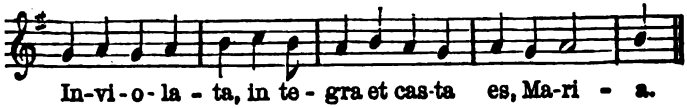
1. Voyez le *Cours complet de plain-chant*, par M. Lafage, n° 253, p. 173.

4° Il y a ici évidemment métabole de chaque groupe au suivant, puisque les pieds n'y restent pas les mêmes; et quant à la conduite rhythmique, elle est naturellement moyenne : mais le chanteur peut presser ou ralentir à son gré; il semble en particulier que les syllabes *la* de *inviolata* et *cas* de *casta es*, qui portaient l'accent en latin, ainsi que *ri* de *Maria*, pourraient sans inconvénient être prolongées dans le chant.

5° Ecrivons maintenant le chant de l'*Inviolata* avec les signes de la musique, et en leur conservant leur valeur actuelle, sinon, toutefois, que les figures des notes qui indiquent la durée n'ont ici aucune précision et laissent beaucoup de latitude au chanteur; nous aurons, en nous conformant aux règles de l'accentuation latine, la notation suivante :



6° Si nous prononçons à la française, c'est-à-dire en appuyant sur les dernières syllabes des mots ou des petites sections de phrase, les syllabes accentuées étant *ta*, *gra*, *es* et *a*, au lieu de *la*, *in*, *cas* et *ri*, nous aurons le chant suivant, où il est facile de voir que les barres seules ont été changées de place.



7° En considérant ces deux figures qui, avec les mêmes notes sur les mêmes paroles, représentent deux chants différents, parce que les systèmes d'accentuation diffèrent, on s'explique parfaitement l'observation de Boèce rapportée dans mes *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité* (p. 450), que les notes des Grecs ne pouvaient écrire vérita-

blement et conserver un chant que quand les vers étaient placés dessous, c'est-à-dire quand on savait sur quelle syllabe devait porter l'intensité de la voix, autrement dit où était l'accent.

8° En résumé, nous avons ici une idée très-nette de ce qu'était la musique pour les Grecs et les Romains; nous voyons quels rapports intimes l'unissaient à la simple déclamation ou à la rhythmique; nous y trouvons justifié ce que nous avons dit des syzygies, des périodes, des métaboles et de la conduite; nous y appliquons avec la plus grande facilité les termes indiqués par Aristide Quintilien; enfin, l'étude du plain-chant confirme tout ce que nous avons dit sur la musique et sur la déclamation, et particulièrement l'explication que nous avons donnée d'une phrase importante de Boèce : il paraît difficile qu'un esprit juste ne soit pas frappé de la clarté de ces idées, de leur exacte correspondance avec les termes employés par les anciens, et du jour qu'ils jettent sur les passages qui paraissaient les plus difficiles à bien concevoir.

XXVI. P. 302, sur ces mots : « Mais c'est ce qui arrive toujours au début des arts : on s'attache à des observations que le progrès de la théorie fait bientôt oublier. »

Cette pensée me semble assez importante, et cependant assez peu comprise pour que je n'hésite pas à rappeler ici quelques circonstances qui la démontrent et l'expliquent. Je prendrai pour exemples particulièrement les deux arts de la musique et de l'architecture, qui ont dans leur abstraction philosophique tant d'analogie, que quelques auteurs allemands ont défini celle-ci une *musique congelée*. Ce n'est pas, bien entendu, sur cette métaphore pittoresque que je m'appuie pour comparer ces deux arts; mais bien sur ce que l'un et l'autre, dans l'imitation qu'ils font d'une nature conçue plutôt que réelle, empruntent à toutes les sciences environ-

nantes les moyens dont ils ont besoin ; et qu'ainsi c'est sur eux qu'on reconnaîtra le mieux la vérité de la proposition dont il s'agit en ce moment.

Quand un art commence, on en remarque les principes les plus essentiels; et, en les arrangeant entre eux bien ou mal, on en fait un corps : c'est là le début de la science ou de la théorie.

A cet ensemble de préceptes, nécessairement très-court, puisque l'on sait peu de chose, se joignent, pour augmenter un peu le poids de l'enseignement, des notions la plupart du temps fausses ou dangereuses, qui doivent disparaître à mesure que l'art se perfectionnera. Ces notions peuvent, si je ne m'abuse, se ranger sous quatre divisions. Les unes sont des vues particulières, absolument étrangères à l'art, souvent même absurdes : ce sont les pires de toutes. Les secondes se rapportent davantage à leur objet; mais elles sont fausses et ne peuvent que nuire à l'étude réelle et positive. Les troisièmes peuvent être vraies ; mais elles sont tout à fait inutiles, et par conséquent doivent être, comme les précédentes, immédiatement rejetées. Les dernières n'ont qu'une utilité locale ou temporaire. Bonnes en un certain temps, elles arrivent un jour à se trouver si bien comprises dans telle ou telle partie de l'art aujourd'hui cultivée, qu'il n'y a plus lieu de s'en occuper, et qu'on oublie même qu'il en ait été autrefois question.

Donnons quelques exemples de ces quatre sortes de défauts dans les théories anciennes.

I. *Notions étrangères à l'art, et absurdités prétentieuses.* — Dans la musique ancienne, l'assimilation des degrés de l'échelle musicale aux distances des planètes; les prétendus rapports de la musique avec la morale et le gouvernement des cités, etc., sont assurément de pures bêtises, dont il est insensé de croire qu'on a jamais pu ou qu'on pourra jamais tirer parti pour l'étude de l'art.

De même, si nous passons à l'architecture, la connaissance

que Vitruve (liv. I, c. I) exige chez l'architecte, de la philosophie, de la musique, de la médecine, etc., n'est-elle pas une lubie ridicule, aussi bien que la proportion canonique des mathématiciens et la proportion musicale, à laquelle il soutient (liv. III, c. III) que les architectes devaient s'astreindre dans la construction des théâtres.

II. *Notions relatives à l'art, mais fausses et dangereuses.* — Dans la musique, la fixation *a priori* des rapports numériques des sons ; l'établissement des consonnances et des dissonances d'après ces rapports prétendus ; dans l'architecture, la détermination absolue de la proportion des colonnes, celle des espaces qui les séparent, la distinction des espèces des temples d'après ces mêmes espaces (liv. III, c. III), etc., sont des imaginations fantastiques de gens qui, ne sachant presque rien de positif, se perdaient dans des recherches métaphysiques, et donnaient un corps aux chimères enfantées dans le vide de leur intelligence.

III. *Opinions peut-être vraies, mais inutiles.* — De cette espèce sont, dans chaque art, la plupart des notions historiques, intéressantes assurément pour le philosophe et pour l'érudit, mais complétement inutiles à l'artiste en tant qu'il pratique son art. Qu'importe au chanteur actuel ou à l'instrumentiste quelle a été la lyre de Mercure ou celle de Pythagore? Qu'a-t-il besoin de savoir en quoi consistait le *discant* ou *décant* dans sa première forme? et par quelles modifications il a passé pour arriver à notre harmonie présente? Et de même n'est-il pas affligeant de voir Vitruve (liv. I, c. I) imposer à l'architecte la connaissance de l'histoire parce que, s'il emploie quelques ornements dans un édifice, en particulier les caryatides, il en pourra expliquer l'origine à ceux qui la lui demanderont? Qu'est-ce que cela peut faire à l'art, je vous prie? Que l'architecte sache ou ne sache pas à quelle occasion a été imaginée telle ou telle figure, en fera-t-il mieux ou moins bien usage?

Que l'on comprenne bien ma pensée : je ne veux pas blâmer ceux qui, en même temps qu'ils enseignent un art, font le résumé de son histoire; je dis seulement que ces notions très-intéressantes, agréables surtout pour l'homme instruit et de bonne compagnie, ne font rien à la théorie de l'art, et n'entrent pas dans la science proprement dite.

Qui serait assez fou aujourd'hui pour vouloir enseigner en même temps que l'arithmétique l'histoire de l'arithmétique? en même temps que la géométrie ou la physique, l'histoire de la physique et de la géométrie? en même temps que la grammaire, l'histoire de la grammaire? Ces notions de nos jours sont toujours données à part, et comme moyen d'intéresser le lecteur, parce que nos sciences sont dans tous les genres assez développées pour que les définitions, les règles, les exemples à l'appui, et les exercices pratiques, occupent longtemps et sérieusement nos élèves. Quand, au contraire, l'art n'était presque rien; quand la mécanique existait à peine; quand il y avait peu de matériaux connus; quand on ignorait l'art de construire une voûte, et qu'on ne pouvait que placer une grande pierre plate sur deux colonnes, l'architecture était si peu de chose, qu'il fallait bien la bourrer avec des connaissances qui n'en font pas partie essentielle : c'est à quoi l'histoire de l'art pouvait facilement servir; et les théoriciens ne manquaient pas d'y recourir, comme nous le voyons ici.

IV. *Principes inhérents à l'art, et qui ont eu une utilité temporaire.* — Les principes examinés jusqu'ici ne prouvent au fond que l'enfance, et souvent l'absence de l'art. C'est parce que celui-ci n'est rien ou presque rien, que ceux qui en traitent se perdent dans des rêveries insignifiantes. Il n'en est pas de même des principes qu'il nous reste à examiner. Loin d'être inutiles, ils marquent, à proprement parler, les progrès d'une science. Il est bien vrai qu'un peu plus tard des méthodes plus générales et plus complètes permettent de

les rejeter; mais, en leur temps et en leur lieu, ils représentent ce que l'on savait alors, et méritent, par conséquent, l'attention du philosophe.

L'assertion tout à l'heure rapportée de Vitruve, qu'il y a cinq sortes de temples, prise comme principe doctrinal, est une sottise prétentieuse. Prise, au contraire, comme exprimant l'opinion de son temps, elle nous montre l'incroyable indigence d'une architecture où l'on distinguait les temples, selon que les colonnes qui les entouraient avaient entre elles une fois et demie, ou deux fois, ou deux fois et un quart, ou trois fois, ou plus de trois fois, la largeur de leur diamètre.

De même dans la musique ancienne, la distinction des pieds considérés dans le mètre, et des pieds rhythmiques, ou en un mot celle du mètre et du rhythme, les *métaboles* ou les changements entre deux pieds consécutifs, la *conduite* rhythmique, ou la lenteur et la rapidité de la prononciation des pieds, sont autant d'indices, ou plutôt de preuves incontestables de l'état rudimentaire de l'art musical : indices extrêmement précieux d'ailleurs, puisque ce sont eux qui nous montrent le plus exactement où on en était alors.

J'ai appelé le plain-chant « le seul monument de l'ancienne musique, le seul reste *probablement perfectionné de la mélodie grecque* (p. 387) ; » et M. Vincent, qui cite ces paroles dans son premier article (p. 901), les écrit en caractère italique comme si elles lui semblaient déraisonnables. — J'en suis fâché pour lui, mais ici je n'ai pas seulement la présomption que l'art en passant des Grecs aux musiciens du moyen âge s'est perfectionné; j'en ai la preuve dans l'ensemble des préceptes qui constituent soit la musique ancienne, soit le plain-chant.

Nous savons ce que les anciens avaient remarqué sur la phrase musicale; cela se réduit aux *métaboles* et à la *conduite*, et les termes en sont si obscurs qu'on voit bien que la pensée chez eux n'était pas bien nette. Ces distinctions, d'ailleurs,

n'avaient aucune utilité pratique; et pour la mélopée, si exactement définie par M. Lafage (ci-d., p. 287), ils n'en pouvaient rien dire de positif ni surtout d'utile.

Dans le plain-chant c'est autre chose : s'agit-il des notes? on distingue les *modales* ou *cardinales*, la *teneur* ou *dominante*, la *médiane* ou *médiante*, et la *discritive*[1]; toutes distinctions exactement déterminées, et sans lesquelles la science, en effet, ne serait pas sue. Des distinctions analogues et aussi utiles sont faites sur la phrase musicale. Les diverses parties en ont été distinguées sous les noms d'*inchoative*, de *médiative* et de *terminaison*[2], c'est-à-dire qu'on a reconnu par l'usage et par l'analyse que la phrase musicale, répondant aux versets des psaumes ou des hymnes de l'Église, devait, pour être bien construite, satisfaire à certaines conditions que les artistes grecs suivaient peut-être par sentiment, mais dont les théoriciens n'avaient pas la moindre idée, et que la pratique du chant ecclésiastique a fait reconnaître et permis de réduire en règles.

J'avoue que ces distinctions sont devenues inutiles dans la musique figurée, qui a trouvé des formules plus agréables à l'oreille, et des règles plus générales, lesquelles nous ont dispensés de celles-là. Elles n'ont pas moins en leur temps constitué l'art lui-même, et un art assurément plus avancé que celui qui n'avait encore fait aucune de ces observations pratiques, et se renfermait entièrement dans des principes abstraits, sans application déterminée.

Toujours résulte-t-il clairement de cette discussion que les sciences, quand elles commencent, admettent un grand nombre de définitions inutiles, ou de règles absurdes, qu'il faut certainement connaître pour se faire une idée juste de l'opinion d'alors, mais dans lesquelles il ne faut pas croire que la science réelle ait jamais consisté, et que, par conséquent, il

1. M. Lafage, *Cours complet de plain-chant*, n° 88, p. 57, 58.
2. *Ibid.*, n° 374, p. 262.

faut avoir l'intelligence et le courage de mettre de côté, si l'on veut apprécier exactement ce que savaient de réel et de positif les hommes de cette époque.

XXVII. P. 342, sur ces mots : « Que la voix puisse changer d'intonation dans le discours, et par conséquent monter ou descendre, cela est incontestable. »

La question soulevée ici est une des plus délicates et des plus difficiles à faire comprendre clairement, et il n'est pas étonnant que beaucoup d'auteurs, et en particulier Batteux, dans sa lettre à d'Olivet *sur l'Accent prosodique*, s'y soient entièrement trompés, faute surtout d'avoir distingué suffisamment et les diverses modifications de la voix, et les signes dont nous les marquons.

Reprenons ici ces diverses modifications, au moins les principales et que l'on peut le plus facilement confondre, et déterminons exactement celle que nous avons en vue.

1° Les voix ou, comme on dit souvent, mais improprement, les voyelles, diffèrent en ce qu'elles sont ouvertes ou closes, comme *rat* et *ras*, *près* et *pré*, *fiole* et *rôle*. C'est là un changement du son en lui-même : nous n'avons pas à en parler.

2° Les voix diffèrent par la quantité prosodique, quand l'une est brève et l'autre longue. Ainsi l'*a* est le même dans *pâte* et *pâté;* l'*e* est le même dans *tête* et il *tette*. Mais ces voyelles sont longues dans les premiers exemples et brèves dans les derniers. Cette différence n'est pas non plus ce qui nous occupe ici.

3° Les voix diffèrent par l'intensité, c'est-à-dire qu'on appuie sur les unes et qu'on glisse sur les autres. Ainsi dans ce mot : *scélérat!* la force de la voix se porte sur la dernière syllabe; les deux premières sont très-rapides et glissantes. On dit alors que celles-ci n'ont pas d'accent, et que la dernière est accentuée ou porte l'accent. Nous n'avons pas encore à nous inquiéter de cette modification.

4° Les voix diffèrent enfin par l'intonation ou par le ton, quand l'une est plus grave et l'autre plus aiguë, le grave étant produit par une corde plus longue ou moins tendue, et l'aigu par une plus tendue ou plus courte. C'est là précisément la modification que je veux examiner.

Le changement de l'aigu au grave ou du grave à l'aigu est manifeste dans le chant, parce qu'alors la voix monte ou descend par des intervalles mesurés, qui ne sont pas moindres qu'un demi-ton. Dans la simple parole, les intervalles parcourus sont en général très-petits, comme serait un quart, un sixième, un neuvième de ton, ou moins encore; et surtout ils ne sont aucunement mesurés, de sorte qu'il est absurde d'y vouloir déterminer un espace particulier, comme un ton, un ton et demi, deux tons, etc. Toutes les fois qu'on parle ainsi, quand il s'agit du discours, il est sûr qu'on se trompe, comme on se tromperait encore, si, remarquant que les Anglais sont en moyenne plus grands que les Français, on soutenait qu'il le sont juste d'un centimètre ou d'un centimètre et demi.

C'est par ces raisons qu'il est si difficile d'assigner chez nous la différence d'intonation de telle ou telle syllabe. Cette différence est d'une part très-petite, d'un autre côté elle n'est pas mesurable, et enfin elle n'a ni dénomination particulière, ni signe qui lui soit propre. Aussi a-t-elle été très-peu remarquée[1]; mais on la distingue facilement en prononçant avec attention, dans une chambre silencieuse, soit un vers, soit une phrase d'un sens parfaitement terminé.

1. Elle l'a été cependant par Batteux, qui dit fort justement dans sa lettre à d'Olivet *sur l'Accent prosodique*, que « si par quelque surprise, on termine une phrase sans en avoir préparé la chute, on revient machinalement sur les dernières syllabes pour y faire sentir l'accent. » — C'est *l'intonation finale* et non pas *l'accent* qu'il faudrait dire. Excepté cela, l'observation est très-juste. Malheureusement Batteux se perd tout à fait dans l'explication qu'il essaye d'en donner, où il emploie à contre-sens des termes techniques dont il ignorait la valeur, et suppose des faits entièrement imaginaires

Je prends pour exemple ce vers de l'*Art poétique* :

Qui dit froid écrivain, dit détestable auteur.

On reconnaît que les onze premières syllabes sont dites de ce ton moyen et à peu près invariable qu'on appelle le *médium*, mais la dernière éprouve un léger abaissement.

On peut s'en assurer par la voix seule, en prononçant comme si la phrase complète était celle-ci : « Qui dit froid écrivain, dit détestable auteur d'écrits. » En s'arrêtant avant de prononcer le mot d'*écrits*, on verra bien qu'alors le mot *auteur* ne termine pas bien la prolation ; on recommencera donc et l'on appréciera la différence des deux sons *teur*, selon qu'ils terminent ou ne terminent pas la phrase[1].

Mais il vaut mieux montrer cette différence sur un instrument. On ne le peut pas évidemment sur un instrument à touches fixes comme le piano, ou à trous comme la flûte ou la clarinette, qui n'accusent pas de différences moindres qu'un demi-ton ; mais on le fait sur le violon, et mieux sur le violoncelle en rapprochant assez les doigts pour qu'ils ne forment plus que des parties petites et irrationnelles du ton. On imitera ainsi l'intonation de la phrase, et l'on verra que pour la terminer il faut lever un doigt, par conséquent allonger la corde sonore ou abaisser le ton.

Un autre instrument, qui n'en est pas un à proprement parler, mais qui, pour la recherche dont il s'agit, me semble plus avantageux encore, parce qu'il ne pose pas le son comme le fait le violon et le violoncelle, m'a été suggéré par le hasard. Je le décris ici ; tout le monde pourra s'en faire un semblable. Les chapeaux nommés *Panamas* étant à la mode dans l'été de 1858, j'en achetai un ; et, pour que le vent ne l'enlevât pas, je fis coudre à la coiffe, dans l'intérieur et

1. On peut faire la même expérience avec deux homonymes terminant une prolation, il a *peint ce pin* ; ou bien il *en a pris le prix* ; on verra bien que l'intonation de ces deux mots n'est pas exactement la même.

à gauche, un cordonnet en caoutchouc, qui s'attachait par un nœud à l'un des boutons du gilet. Ce cordonnet, tenu à la main et tendu, fait entendre, quand il est pincé, un son très-faible, mais que l'oreille dont il est voisin saisit parfaitement. Cela compris, on prend le cordon entre le pouce et l'annulaire de la main gauche, le médius appuyant à la fois sur lui et sur le doigt son voisin. On le tend, et avec les doigts de la main droite on le pince autant de fois qu'il y a de syllabes dans la phrase ou dans le vers dont on veut imiter la prononciation ou plutôt le rhythme. On reconnaît que pour que la clôture en paraisse définitive, il faut que le médius se lève de dessus la corde, qui s'allonge d'autant, c'est-à-dire, par conséquent, que le son soit un peu plus bas.

Cet abaissement du son à la clôture des phrases purement énonciatives est-il une loi générale de la prononciation humaine? Je le crois plutôt que je n'ose l'affirmer. On peut toutefois présumer qu'il existait chez les anciens : car dans la récitation des prières, des évangiles et des épîtres, le plain-chant, qui n'a fait que substituer la voix diastématique à la voix continue; qui, hors cela, a laissé subsister la phrase telle qu'elle était, et en a imité toutes les inflexions en mesurant seulement les intervalles; termine presque toutes les phrases par une catabase ou descente de tierce, de quarte ou de quinte[1].

Ce mouvement de la voix qu'on pourrait appeler de son nom latin *gravimen* ou en français *abaissement*, auquel il vaut mieux conserver le nom déjà connu de *catabase*, peut se marquer par une flèche tombante ↓ ou un escalier descendant ⌐ placés devant la syllabe qui en est affectée.

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon ↓ cœur.

Le mouvement de la voix du grave à l'aigu, qui pourrait

1. M. Lafage, *Cours complet de plain-chant*, nos 309, 317, 323, 345, etc.

s'appeler comme en latin *acumen* ou tout simplement en français *élévation*, sera mieux nommé de son nom grec *anabase;* il se marque par un flèche montante ↑ ou un escalier ainsi figuré _|‾.

Cette élévation de la voix est sensible lorsqu'une période se divise en deux parties dont l'une fait attendre l'autre; et de même dans deux vers dont le premier ne forme pas un sens complet. Il y a alors ce que la rhétorique appelle dans une période la *protase* et l'*apodose*[1]. La protase est indiquée à l'oreille par une petite élévation de sa syllabe finale, après quoi on revient au *médium* pour terminer par la catabase ordinaire.

Muse, redis-moi donc quelle ardeur de ven ↑ geance
De ces hommes sacrés rompit l'intelli ↓ gence.

le premier *geance* est un peu à l'aigu; le second est au grave. Cet effet est particulièrement sensible dans les sections des stances.

Je disais à la nuit sombre :
« O nuit, tu vas dans ton ombre
M'ensevelir pour tou ↑ jours. »
Je redisais à l'aurore :
« Le jour que tu fais éclore
Est le dernier de mes ↓ jours. »

Dans le langage passionné ces *anabases* et *catabases*, ou montées et descentes, se rapprochent les unes des autres; les phrases sont plus courtes; c'est le style coupé ordinaire; mais l'effet acoustique en est évidemment celui-ci, comme dans ces vers de *Zaïre* (acte II, sc. III) :

O ↑ fille encore trop ↓ chère !
Connais ↑ tu ton des ↓ tin ? Sais ↑ tu quelle est ta ↓ mère ?

1 *Cours supérieur de grammaire*, IIe partie, liv. I, c. II. *Petit traité des figures et des formes du style*, § 4.

Sais ⤴ tu qu'au moment même où son flanc mit au jour
Ce triste et dernier fruit d'un malheureux amour,
Je la vis massacrer par la main forcé ⤴ née, ●
Par la main des brigands à qui tu t'es don ⤵ née?

Telle est pour l'oreille la forme exclamative. Je pense qu'il y a plusieurs degrés sensibles dans l'élévation ou dans l'abaissement; et je ne doute pas même que dans une passion un peu exaltée la voix ne puisse ainsi monter plus haut encore[1] et se diviser davantage.

Il en était de même probablement chez les Grecs. Aristote dit dans ses *Politiques* (liv. VIII, c. v) que quand nous entendons le mode mixolydien, nous sommes disposés à la tristesse et au resserrement du cœur. Ἀκούοντας.... πρὸς μὲν ἐνίας (ἁρμονίας) ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεστηκότως μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μιξολυδιστὶ καλουμένην. Or, le mode mixolydien était le plus aigu des modes grecs. Les musiciens, pour exprimer la douleur passionnée, faisaient donc comme les nôtres : ils jetaient la voix dans le haut; et comme la musique grecque, analogue au plain-chant et à notre récitatif, ne faisait guère qu'exalter et mesurer les intervalles que la voix effectuait, sans aucune mesure, dans la prononciation, on peut conclure que la forme exclamative consistait, chez les Grecs comme chez nous, dans l'élévation tonique de certaines syllabes; et l'abaissement immédiat des suivantes.

Une critique de M. Lafage dans son *Cours complet de plain-chant* (n° 516) confirme cette manière de voir. Il s'agit du *Te Deum*, dont le chant roule en général sur ces notes partagées en deux phrases : *ut ut si la si la | la la sol la si la sol.* On altère quelquefois la première phrase en mettant le *si* à

1. Dans *la Camaraderie*, le comédien Samson faisait un pair de France dont la femme excitait vivement la jalousie en un moment donné. Il disait alors (acte III, sc. VI) : « Si j'ai deviné juste, tremblez ! » et prononçait ce dernier mot du fausset le plus exaspéré, montant alors de plus d'une octave, comme s'il passait de la voix au cri.

la place de l'*ut*. On obtient ainsi deux sections plus semblables entre elles et plus conformes aux coupures de nos chants populaires où la même phrase se répète à un ton au-dessus ou au-dessous. Mais l'effet est loin d'être le même. Aussi M. Lafage dit-il à ce propos (n° 517): « Ces falsifications ôtent au *Te Deum* son caractère de grandeur et de solennité. Il est bien aisé de remarquer la différence de l'effet en abandonnant la teneur *ut*, véritable cri d'enthousiaste reconnaissance, qui à chaque verset se reproduit avec la même force. » Ce cri, ou plutôt cette passion, est marquée dans le chant par une élévation d'un demi-ton; ce qui montre que dans le simple langage elle s'exprimait par une anabase qui ne se mesurait pas.

La forme interrogative a aussi sa nature. Elle supprime la catabase finale, au moins quand elle est courte; car quand elle forme phrase entière comme dans ce vers d'*Iphigénie:*

Juste ciel ! puis-je entendre et souffrir ce langage ?

la règle générale subsiste. Mais dans l'interrogation simple: *Que faites-vous? Que voulez-vous? Où vont-ils? Que demande Monsieur?* il est facile de voir qu'il n'y a pas d'abaissement sur la finale.

Le plain-chant témoigne encore ici qu'il en était de même chez les Romains, et sans doute aussi chez les Grecs : car, dans la récitation des épîtres et des évangiles, l'interrogation se marque en descendant d'un demi-ton sur la pénultième de la phrase interrogative et remontant par un coulé à la note du récit[1].

On a vu qu'en général le changement de ton portait sur une syllabe seulement, les autres restant dans le médium sans modification sensible. Quelques personnes, surtout en réci-

1. M. Lafage, *Cours complet de plain-chant*, n° 345. Voyez aussi, dans les *Essais sur la musique* de Grétry, la manière dont il peint la phrase interrogative et la phrase affirmative, t. I, p. 242.

tant des vers, portent cette altération ascendante ou descendante non sur une syllabe seule, mais sur le vers entier, ou sur les hémistiches, ou les membres de périodes. On dit alors souvent qu'elles chantent en parlant.

Nous représenterons facilement cet effet à l'aide des signes précédents et de guillemets enfermant toute la section de phrase haussée ou baissée mal à propos.

C'est surtout dans la lecture ou la déclamation des strophes que cette mauvaise prononciation se montre avec évidence. On voit des gens qui montent pendant deux vers, qui redescendent sur les deux suivants; d'autres prennent de haut et vont toujours en baissant; quelques-uns font le contraire. Il y en a qui, au lieu de baisser sur la dernière syllabe, y prennent la voix de tête, et par conséquent sautent une octave et plus. Ce sont autant de mauvaises habitudes, que l'on corrigera facilement si l'on veut donner une grande attention aux règles posées ici et s'écouter soi-même lorsqu'on parle.

Quoi qu'il en soit, ces observations sur la variabilité et la signification de l'intonation dans la simple parole, rapprochées surtout de celles que nous avons faites dans l'Éclaircissement XXV, expliquent ces passages curieux des *Essais sur la musique* de Grétry (t. I), où l'auteur insiste sur la nécessité de représenter dans le chant la déclamation naturelle. Selon lui (p. 141), « la parole est un bruit où le chant est renfermé, et si les intervalles du poëte qui récite sont de 1 à 2, il faut que ceux du musicien soient au moins de 1 à 5. » Sans doute il y a là dedans bien des idées systématiques et par conséquent fausses. Mais ce qui ne peut laisser aucun doute, c'est sa pratique. « Je cherchai, dit-il (p. 170), la vérité dans la déclamation; après quoi je crus que le musicien qui saurait le mieux la métamorphoser en chant, serait le plus habile. » Et plus loin (p. 201) à propos de l'opéra de *Sylvain :* « Marmontel me conduisit chez Mlle Clairon; j'exécutai le duo *Dans le sein d'un père*, dont elle parut contente

à quelques vers près qu'elle ne trouvait pas assez déclamés. Je la priai de me les indiquer. Elle déclama, et voyant que je copiais, en chantant, ses intonations, ses intervalles et son accent : Comment, dit-elle, le chant a ce pouvoir? J'avoue que jusqu'à ce jour je l'avais ignoré. — Ce furent ces vers : *Sa voix gémissante Dira : J'ai promis.... Te soit toujours chère....* dont je corrigeai la musique d'après la déclamation de la célèbre Clairon. »

Je sais bien que le système d'interprétation musicale préconisé ici par Grétry, s'il est poussé à l'excès, donne une musique criarde et qui n'a plus rien d'agréable à l'oreille. Mais, dans de justes limites, il est certainement très-avantageux, et méritait d'être rappelé à l'occasion du sujet même de cet Éclaircissement, dont il a été, entre les mains de ce compositeur, l'application la plus brillante et la plus heureuse.

LONGUES ET BRÈVES

ACCENTUÉES

DANS LES LANGUES ANCIENNES.

M. Quicherat a rendu compte dans la *Revue de l'Instruction publique* du 2 novembre 1854, de la partie de mes *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, consacrée à la métrique. Je me tiens on ne peut plus honoré du bien qui y est dit de mon livre, d'abord parce que M. Quicherat est, à mon sens, le juge le plus compétent sur la matière; ensuite, parce que les critiques par lesquelles il commence son article prouvent que les éloges qu'il m'a donnés en quelques endroits ne sont pas de pure complaisance; que s'il a loué quelque chose, c'est qu'il l'a trouvé louable. Je le remercie donc très-sincèrement du blâme aussi bien que des éloges, et je ne réclame aucunement contre sa critique.

Je désire seulement expliquer en quel sens et dans quelles limites j'ai attaqué la réalité de la quantité grecque ou latine. Il faut que je n'aie pas été suffisamment clair dans ce que j'ai écrit, car M. Quicherat me fait à cet égard plus radical que je ne le suis. Il croit et donne à penser que je nie absolument cette quantité, ou, du moins, son effet physique sur notre oreille, et que je ne veux plus reconnaître que l'accent. Mon opinion ne va pas tout à fait aussi loin, et c'est là justement le point que je voudrais éclaircir.

Au fond, je ne nie pas la quantité : je l'admets si bien, au contraire, que je dis en propres termes (p. 218) : « Dans la réalité, les seules syllabes vraiment longues sont les syllabes accentuées ; il ne peut y en avoir d'autres, au moins habituellement. Or, comme chez les Grecs et les Romains l'accent ne concourait pas toujours avec la longueur prosodique, il s'ensuit qu'une multitude de leurs syllabes longues étaient brèves en réalité, et réciproquement. » Il est clair, par ces lignes, que la quantité, telle que les anciens nous la présentent, est pour moi quelque chose de réel ; que seulement, dans un certain nombre de cas que nous aurons à apprécier tout à l'heure, je déplace ou, si on l'aime mieux, je renverse la donnée antique. Mais jusqu'où va ce renversement? C'est ce qu'il importe d'examiner.

On me dira : « Votre principe est tout contraire. » — Cela ne suffit pas. Dans les sciences de pur raisonnement, des principes opposés entraînent des conséquences absolument opposées. Dans les sciences d'application, dans celles surtout qui ont pour objet l'homme, ses facultés et leurs produits, les faits dominent les principes, et ce sont eux qu'il faut constater avant tout. C'est ainsi que pour fonder un système d'harmonie musicale, Rameau partait de la basse, et Tartini, au contraire, des parties supérieures. Tous les deux arrivaient néanmoins à des résultats sensiblement pareils, savoir aux règles généralement acceptées par les musiciens de leur temps. Voyons s'il n'en serait pas de même ici ; car quand M. Quicherat répondant à mon assertion, qu'Ennius, ou un autre quel qu'il soit, a *créé immédiatement pour le peuple romain un système prosodique calqué sur celui des Grecs*, écrit : « Si le fait signalé par M. Jullien était tel qu'il le conçoit, nous ne croyons pas qu'il existe, soit en histoire, soit en métaphysique, un autre prodige de cette nature, » il est clair que M. Quicherat a entendu ma pensée, comme si, selon moi, Ennius avait dit aux Romains : « Dorénavant, telles

syllabes seront longues et telles seront brèves, et c'est d'après ce que je vous dis aujourd'hui que vous mesurerez et que vous prononcerez vos vers. » En ce sens, comme M. Quicherat le dit fort bien, « il ne suffisait pas à Ennius de composer un poëme épique, il fallait rédiger un *Gradus ad Parnassum;* » et, d'ailleurs, « une nation ne se prête pas ainsi aux fantaisies d'un artiste. » Je m'empresse d'ajouter que si mon assertion entraînait de telles conséquences, je serais le premier à la retirer; mais je ne crois pas qu'elle aille aussi loin. J'admets, ce sont les termes de M. Quicherat lui-même, que « si Ennius a introduit en Italie le système de versification homérique, il n'a pu que mettre en œuvre des éléments qui existaient dans la langue; qu'il a fait accepter des vers d'une certaine dimension avec certaines conditions d'arrangement, mais cela sans violenter la nature de l'idiome latin. » C'est ce qu'il s'agit d'expliquer. Je commence par les points sur lesquels tout le monde est à peu près d'accord.

1° Les syllabes longues et les syllabes brèves existaient dans la langue latine comme elles existent dans toutes les langues, avant l'introduction de la métrique grecque; seulement les Latins n'en faisait pas entrer le calcul dans la composition de leurs vers.

2° Ennius proposa et fit accepter ce calcul; et pour cela il fut convenu que la brève serait exactement la moitié de la longue; toutefois, ce n'était qu'une règle de compte. Cette relation rigoureuse du simple au double dans les syllabes d'une langue prononcée est absolument impossible. M. Quicherat, d'ailleurs, déclare qu'il n'y croit pas plus que moi; et il ne semble pas possible qu'un esprit philosophique, après y avoir réfléchi quelque temps, admette aujourd'hui comme réelle cette exacte proportion qui non-seulement est antipathique à la nature humaine, mais dont on n'avait alors, dont on n'a même aujourd'hui aucun moyen de s'assurer.

3° Les syllabes accentuées étaient-elles longues à l'oreille?

et les syllabes glissantes lui paraissaient-elles brèves? Ici commence le dissentiment. Quelques personnes, et je citerai entre autres M. Alexandre, inspecteur général de l'Université, bien connu par ses travaux sur la langue grecque; M. Val. Parisot, professeur à la Faculté des lettres de Douai, dont les connaissances sont aussi variées que profondes; M. Quicherat lui-même, qui propose de la longueur et de la brièveté dans les syllabes des langues anciennes une interprétation ingénieuse et nouvelle[1], croient que la syllabe accentuée peut rester brève dans un mot, même lorsqu'elle n'est pas finale. Moi-même je ne le nie pas absolument (p. 219), puisque la musique nous en offre un exemple dans ce qu'elle nomme des *syncopes;* seulement c'est un moyen difficile, éloigné de la nature; et s'il peut être pratiqué par des musiciens de profession, il ne l'a jamais été certainement, il ne le sera jamais par un peuple entier parlant et faisant sa langue.

M. Parisot dit bien que les Italiens font sentir les brèves accentuées, et les distinguent par leur durée des longues. Mais je crois qu'ici son oreille ou son imagination l'abusent: j'ai entendu parler des Italiens, et il m'a toujours paru que la syllabe accentuée était seule longue à l'oreille. Ce qu'il y a de certain, c'est que leurs poëtes assemblent à la rime sans difficulté les mêmes lettres, et ne s'embarrassent pas si elles sont réputées longues ou brèves. Ainsi, dans la *Jérusalem délivrée* (C. 1, ott. 1), la *mano* rime avec *vano,* et (ott. 5) *piace*

1. Voyez l'article cité de la *Revue de l'Instruction publique,* p. 463, col. 2. M. Quicherat croit que les longues des anciens pouvaient avoir quelque analogie avec nos voyelles fermées *â* de *pâte, ô d'apôtre, eû* de *jeûne,* comparées aux voyelles ouvertes *a* de *patte, o* de *fiole, eu* de *seule* Il remarque, en outre, que certaines syllabes chez nous sont réellement brèves ou longues, comme *bu* au masculin, et *bue* au féminin. Toutes ces remarques sont très-justes, et je reconnais qu'il en résulte une certaine variété dans le langage, qui n'est pas sans agrément. Mais je ne crois pas que l'harmonie qui constitue le vers puisse jamais résulter de là. Elle viendra toujours, à mon sens, d'une certaine régularité dans le rhythme, c'est-à-dire dans la sensation des sons forts et des sons faibles, et non de l'alternative des voix ouvertes ou fermées.

avec *pace*. Or l'*a* est supposé bref dans *mano* et *piace;* il est regardé comme long dans *vano* et *pace :* l'oreille n'y saisit aucune différence; il en est de même (ott. 7) de *era* venu de *erat*, et *spera* venu de *sperat;* (ott. 9) de *aspira* et de *martyra*, et d'une multitude d'autres. Je reconnais qu'on ne peut pas conclure absolument de la prononciation italienne de nos jours à celle des anciens Romains; toutefois, il est difficile d'admettre qu'une différence aussi générale qu'on nous le dit dans la quantité des syllabes latines, eût entièrement disparu chez les héritiers directs du territoire et de la langue des Romains.

Ce qui fortifie cet argument, c'est que les Grecs modernes qui ont conservé non-seulement l'écriture, mais en partie les déclinaisons et les conjugaisons de leurs ancêtres; qui ont surtout maintenu l'accent avec une régularité merveilleuse sur la syllabe qui la portait du temps de Périclès, ne comptent pour rien du tout la quantité prosodique; je veux dire que l'oreille ne reconnaît aucune longueur dans l'η et l'ω, aucune brièveté relative dans l'ε et l'ο, si l'accent ou le non-accent ne les vient pas déterminer. Ainsi, dans ἄνθρωπος, où l'accent est sur l'α, c'est la première syllabe qui est longue; la seconde, quoique écrite avec l'ω est très-brève. Dans ἀνθρώπου, au contraire, l'accent passe sur la seconde syllabe, qui devient aussitôt longue à cause de cela, tandis que la première est brève; et il en est de même dans tous les autres mots de la langue grecque moderne, aussi bien qu'en italien.

Cette conformité entre deux peuples partis du même point, arrivés au même résultat final sans s'être communiqué, me semble une bien forte présomption que la longueur prosodique prise en soi, et indépendamment de toute circonstance étrangère, a toujours été une affaire de calcul plutôt que de sensation.

4° D'ailleurs, ne s'exagère-t-on pas la délicatesse de l'oreille dans l'appréciation de la durée des syllabes. Si nous

examinons les faits, nous voyons qu'elle est extrêmement complaisante dans le discours élevé aussi bien que dans la conversation familière; qu'elle admet la parole lente des uns, aussi bien que la diction rapide et même précipitée des autres; qu'elle laisse, en un mot, chacun fort libre dans la prononciation des syllabes glissantes, et demande seulement un arrêt sensible sur les pénultièmes ou antépénultièmes accentuées. Voici une expérience que j'ai faite cent fois, et qui me l'a toujours prouvé. J'ai auprès de mon lit un réveille-matin dont le balancier bat cinq douzièmes de seconde ou fait 144 oscillations à la minute. Il est bien facile, en marquant, de chacun des doigts de la main, la mesure de deux battements, de couper la prononciation d'un discours ou d'une suite de vers en sections égales de dix oscillations. Souvent, pendant mes heures d'insomnie, je me suis récité, en frappant les syllabes accentuées de chaque doigt à tour de rôle, les vers de Virgile ou d'Horace que je me rappelais, et qui avaient cinq accents : et toujours j'arrivais juste à la fin du dixième battement avec la dernière syllabe du vers, sans que la prononciation normale semblât altérée, bien qu'assurément cette exactitude de mesure ne se trouve naturellement dans aucune langue humaine.

J'ai fait la contre-épreuve, c'est-à-dire que j'ai allongé les mots de manière à occuper douze ou treize battements au lieu de dix : c'étaient les syllabes glissantes qui se trouvaient surtout ralenties, soit par elles-mêmes, soit parce que je mettais entre elles des silences, pour faire coïncider le frappé avec les syllabes accentuées : celles-ci restaient sensiblement ce qu'elles avaient été d'abord; et l'effet pour moi n'était autre que celui d'un parler plus lent ou plus rapide. J'en ai toujours conclu que l'oreille était fort indifférente à ces syllabes sans accent; et que si la règle prosodique déclarait les unes longues et les autres brèves, nous les recevions volontiers, quelles qu'elles fussent, sans leur demander une na-

ture bien conforme à leur signalement. Ainsi, en ce qui tient aux syllabes glissantes, la règle pouvait déterminer leur quantité; chacun les prononçait à sa guise, et l'auditeur n'y faisait pas la moindre attention.

5° Cette observation nous explique un fait aussi certain et aussi général dans la théorie qu'il est réellement impossible dans la pratique. Ce fait, c'est qu'en grec et en latin la même quantité prosodique, et le même signe de longueur ou de brièveté persistent en général sur les mêmes syllabes des mots de la même famille. Ainsi, *a* est long dans *vanus;* il l'est aussi dans *vanitas*, et la longueur sensible s'accorde ici avec la longueur prosodique, puisque les syllabes *va* y sont accentuées. Mais au superlatif *vanissimus*, l'accent est sur *nis;* au génitif pluriel *vanitatum*, l'accent est sur *ta*; croirons-nous que la syllabe *va* qui reste prosodiquement longue, garde exactement sa durée primitive? qu'elle ne s'abrége pas en devenant syllabe glissante? Ce serait bien contraire à ce que nous avons remarqué sur les mots grecs prononcés par les Grecs modernes; ce le serait aussi à la prononciation des Italiens, qui, même dans les vers composés selon les règles de la métrique latine, par exemple dans celui-ci :

Questa per affetto tenerissima lettera mando,

prononcent brèves les syllabes glissantes comptées pour longues, comme *af* dans *affetto*.

Ce serait contraire enfin à ce qu'on observe dans toutes les langues, et à ce qui se passe chez nous-mêmes, qui avons des syllabes essentiellement longues, telles que *pâte*, *tête*, *côte*, *flûte*. Dans ces mots, en effet, elles sont accentuées, puisque la dernière est muette; mais déplacez l'accent en mettant une finale sonore, comme dans *pâté*, *têtu*, *côteau*, *flûtiste*, ces syllabes deviennent aussitôt brèves à l'oreille[1]; et cependant,

1. C'est l'observation faite dès le seizième siècle par Théodore de Bèze. Voyez la *Prosodie française* de d'Olivet, art. 2, p. 38; et ci-dessus, p. 234.

comme elles ont porté quelque temps, que quelques-unes portent encore l'accent circonflexe, on continue de les appeler des lettres longues, bien qu'elles ne le soient pas pour la sensation.

Ne doit-on pas conclure de là que la qualification assignée communément à une syllabe n'en prouve pas la vraie nature? et qu'il reste encore au philosophe à s'assurer si le nom donné ainsi ne l'a pas été par suite de quelques considérations abstraites, ou s'il représente directement et exactement un fait de prononciation?

6° Or, c'est à cela que se réduit, dans ma pensée, la critique que je fais de la quantité grecque ou latine. En réunissant sous le nom de *règle prosodique* l'ensemble des lois qui déterminent chez les anciens la valeur conventionnelle de leurs syllabes, je suis convaincu que cette règle ne peut être complétement vraie, ni au point de vue philosophique, ni dans la pratique, si la notion de l'accent n'y entre pas ; si surtout on remplace son influence par des raisons abstraites, comme la forme de la voyelle ou le nombre des consonnes qui la suivent.

Cela compris, la règle prosodique ancienne, selon moi, n'était pas exactement formulée; autrement dit, elle ne représentait pas exactement la sensation que semblaient indiquer les noms de *brèves* et de *longues*. C'est tout ce que j'ai voulu dire; et je l'ai bien indiqué dans une note étendue de ma *Thèse sur la quantité prosodique des anciens* (p. 219), où je considère l'influence de la longue finale sur la position de l'accent dans la langue grecque.

Est-ce là, comme le dit M. Quicherat, « un prodige incroyable et dont on ne retrouverait l'analogue ni dans l'histoire ni dans la métaphysique? »—Qu'y a-t-il, au contraire, de plus naturel et de plus commun que des règles mal formulées? Elles abondent partout, dans le français aussi bien que dans les langues anciennes, dans la grammaire comme dans la

rhétorique et la versification. Je ne crois donc rien prêter d'inadmissible à Ennius, en disant qu'après avoir signalé la présence de syllabes longues et de syllabes brèves dans les mots latins, il a proposé d'appliquer à leur détermination les règles établies chez les Grecs.

Maintenant, cette règle mal formulée entraîne-t-elle la ruine de la métrique ancienne? Doit-elle faire renverser toutes les prosodies? Point du tout. C'est un examen philosophique que je fais, et je tâche de me rendre compte de ce qu'il y a de vrai dans l'expression classique. Mais, quant à la versification, les règles restent ce qu'elles étaient, des lois auxquelles il faut se conformer si l'on ne veut faire des vers irréguliers : exactement comme chez nous il faudrait s'abstenir de faire rimer *cor* avec *aurore*, quand même cet *e* final serait élidé par le commencement du vers suivant, quoique la consonnance fût parfaitement satisfaisante à l'oreille.

7° Mais enfin, dira-t-on, l'erreur dont vous parlez ici est-elle considérable? à quelle quantité de mots peut-elle s'étendre en moyenne? — C'est ce que l'on ne peut décider que par l'examen de divers morceaux de prose où de vers pris dans les deux langues. J'analyse les sept premiers vers de l'*Iliade*, et comptant particulièrement les syllabes accentuées, c'est-à-dire marquées de l'accent aigu ou du circonflexe, j'en trouve trente-deux, dont vingt-trois longues et neuf brèves seulement: c'est-à-dire qu'à comparer les brèves et les longues, celles-ci portent l'accent 72 fois environ pour 100, ou qu'il y a deux fois et demie autant de syllabes accentuées reconnues longues qu'il y en a des mêmes réputées brèves.

On pourrait faire à ce que je dis ici cette objection, que la longueur moyenne de l'hexamètre étant de quinze syllabes, il y a neuf longues et six brèves seulement; qu'ainsi le rapport de 23 à 9 doit se réduire proportionnellement au nombre des syllabes admises dans le vers, savoir à 46/27; autrement dit, que les longues ne seraient plus que 63 pour 100.— Cette

objection, d'abord, laisse subsister la grande supériorité des longues accentuées, puisqu'en les supposant en même nombre que les brèves, il n'y en a que quatre de celles-ci qui portent l'accent, contre sept des autres; mais bien plus, elle n'est pas fondée. Le grand nombre des douteuses qu'admet la langue grecque ne permet pas de la considérer comme exacte. D'un autre côté, la mesure des vers peut aussi bien amener des brèves accentuées qu'écarter des longues qui le sont aussi, et l'on ne pourrait compter sur cet argument que s'il y avait dans la prose une infériorité notable pour ces longues.

Vérifions donc cette dernière remarque, et, pour cela, ouvrons le discours *Sur la couronne*. Je prends la longue phrase qui le commence, et, en laissant toutes les douteuses pour brèves, c'est-à-dire en ne comptant comme longues que les η, les ω, les diphthongues et les voyelles suivies de deux consonnes, j'en trouve cependant quarante-quatre accentuées contre treize brèves; c'est-à-dire que celles-ci ne vont qu'à 23 pour 100, tandis que celles-là s'élèvent à 77, ce qui est une supériorité bien plus grande que celle que nous avions notée dans les vers.

Je suis loin de croire que ce rapport doive rester le même dans tous les ouvrages, ni dans toutes les parties du même ouvrage. Je ne pense pas, non plus, qu'il puisse être solidement établi sur des exemples si courts. Personne toutefois n'hésitera à reconnaître (et c'est là seulement ce qui m'importe ici qu'en grec) les syllabes accentuées sont beaucoup plus souvent longues que brèves : première confirmation de ce que j'ai dit, que si l'on avait voulu formuler la règle prosodique conformément à la vérité naturelle, l'observation de l'accent y serait entrée.

J'ai remarqué (p. 219, 294) que la règle prosodique latine, quoique non complète, était déjà plus rationnelle que la règle grecque, parce que la notion de l'accent y entrait au moins

indirectement. Je conclus *à priori* qu'il y aura dans les vers latins proportionnellement plus de longues accentuées que dans le grec : et, en effet, j'ouvre les *Géorgiques;* les onze premiers vers du premier livre donnent 56 accents, desquels 13 seulement tombent sur des brèves et 43 sur des longues : c'est-à-dire qu'il y a près des quatre cinquièmes des cas, exactement 78 et demi pour 100, où l'opinion que j'ai exprimée ne porte absolument aucune atteinte à la règle prosodique ordinaire.

Si nous passons d'un poëte à un orateur, les deux premières phrases du *De inventione* de Cicéron nous offrent vingt-deux longues accentuées et dix brèves seulement, c'est-à-dire que 69 accents pour 100 tombent sur les longues, et 31 seulement sur les brèves.

Ainsi partout les longues prosodiques fournissent plus que les brèves aux syllabes accentuées, et cela dans une proportion considérable. Je n'ai pas répété, comme il faudrait le faire, cette expérience sur des passages plus longs et plus nombreux, pris dans des auteurs divers. Telle qu'elle est pourtant, je crois qu'elle donne un certain appui à mon opinion sur la liaison naturelle entre l'accentuation et la longueur des syllabes; elle prouve aussi que cette opinion n'est pas aussi subversive qu'on pouvait le craindre d'abord de la quantité admise par les métriciens, et qui réglait la versification antique.

LES DEUX DERNIÈRES

DÉCLINAISONS LATINES[1].

Burnouf[2] et M. Dutrey[3], suivant une ouverture de Lancelot dans sa *Nouvelle méthode pour étudier la langue latine*[4], et guidés d'ailleurs par l'analogie de la langue grecque, ont reconnu en latin des *déclinaisons contractes*. Ce sont les deux dernières, celles que nous appelons habituellement la *quatrième* et la *cinquième*, qu'ils regardent comme s'étant formées de la troisième par contraction. « En effet, dit Lancelot, on disait autrefois *fructuis*, *exercituis*, *anuis*, *domuis* et semblables, d'où est venue la contraction *ûs*, *fructûs*, etc. : de même qu'au datif on trouve quelquefois *u* pour *ui*, *metu* pour *metui*. »

Il est regrettable que nos deux savants contemporains aient accepté purement et simplement l'assertion de Lancelot sans l'appuyer d'aucune discussion qui leur fût propre. Comme toutes les opinions qui ne sont pas encore généralement admises, celle du grammairien de Port-Royal est contestable; et le lecteur, pour peu qu'il ne donne pas complaisamment son adhésion à tout ce qu'il voit ou entend, aime à trouver

1. Cette thèse a été insérée dans la *Revue de l'Instruction publique*, numéro du 30 avril 1857.

2. *Méthode pour étudier la langue latine*, § 12, p. 18 de la première édition.

3. *Nouvelle grammaire de la langue latine*, §§ 12 et 13.

4. *Grammaire latine de Port-Royal*, quatrième et cinquième déclinaison, p. 147 et 148 de l'édition de 1761.

une proposition nouvelle appuyée des raisons qui la rendent vraisemblable. C'était donc là une thèse à établir, à environner de ses preuves, à rendre enfin acceptable même aux sceptiques. Jusque-là ce n'est qu'un paradoxe, qu'il faut juger comme tel, et où, sans nier qu'il puisse y avoir quelque vérité, on peut trouver bien des sujets de doute.

Le premier, pour moi, c'est que la proposition de Lancelot repose trop sur la définition ordinaire et enfantine des déclinaisons, qui les fait dépendre de leur génitif. Ce n'est pas la première fois que cette observation est faite : sans parler de Varron, qui voulait qu'elles dépendissent de l'ablatif, et qui remarquait que ce cas, se terminant par les cinq voyelles, était tout à fait propre à les distinguer[1], Vossius ne pouvait admettre que la terminaison du génitif fût une caractéristique suffisante. *Hi lapsi sunt quod solum genitivum declinationum characteristicam statuerunt*[2].

Si, en effet, les déclinaisons ne consistaient que dans ce cas, il n'y aurait pas de doute sur la pensée de Lancelot. Dès que *fructûs* serait pour *fructuis*, celui-ci étant défini de la troisième, *fructûs* en serait aussi ou du moins s'y ramènerait immédiatement ; et la quatrième déclinaison ne serait, comme on nous le dit, qu'une modification de la précédente.

Mais les faits de langage ont précédé les divisions que les grammairiens ont tracées entre eux, ou les groupes qu'ils en ont formés ; et les caractères généraux qu'ils y ont reconnus ont pu être simultanés à d'autres plus importants encore qu'ils ont pourtant laissés de côté. La désinence du génitif n'est, après tout, qu'un accident dans les noms : si cet accident est commode pour distinguer les déclinaisons établies par les

1. Quod ei habent exitus aut in A, ut *hac terra ;* aut in E, *ut hac lance ;* aut in I, ut *hoc levi ;* aut in O, ut *hoc cœlo ;* aut in U, ut *hoc versu. De lingua latina*, X, n° 62.

2. *De arte grammatica libri septem. — De analogia*, lib. II, c. I.

grammairiens, ce n'est pas elle qui les constitue ou qui les fait ce qu'elles sont.

Il en est de cela comme de la terminaison de l'infinitif qui fait reconnaître la classe où l'on place tel ou tel verbe; elle ne fait pas le verbe lui-même. *Capere*, par exemple, indique bien la troisième conjugaison; *capio*, *capiunt*, *capiebam*, *capiam* ne sont pas moins de la quatrième et se conjuguent exactement comme *audio*, *audiunt*, *audiebam*, *audiam*. *Venire* est, au contraire, de la quatrième à l'infinitif présent. Mais le parfait *veni* et le supin *ventum* n'en sont guère.

En d'autres termes, il peut, il doit même y avoir des analogies plus générales et plus profondes que celle d'une terminaison choisie et unique; et l'on peut croire que la différence des déclinaisons s'est établie sur une autre base que celle de la syllabe finale d'un de leurs cas.

Les grammairiens romains, du reste, nous mettent eux-mêmes à ce sujet sur une voie meilleure, par la manière dont ils déterminent leurs conjugaisons. Ce n'est pas seulement, en effet, la désinence de l'infinitif qu'ils remarquent: c'est surtout la voyelle qui domine dans le verbe entier. C'est, par exemple, l'A qui règne dans les verbes de la première classe, l'E dans ceux de la seconde, l'I dans ceux de la troisième et de la quatrième. Ces deux dernières n'en faisaient alors qu'une seule que l'on distinguait cependant par les noms de *tertia correpta*, la troisième brève, et *tertia producta*, la troisième allongée, notre quatrième actuelle. *Sunt autem A, E, I: sed hæc tertia tam correpta est quam producta*[1].

Ainsi pour les grammairiens latins, dès le temps d'Auguste et de Tibère, l'origine réelle de la distinction des conjugaisons, c'était, non pas une finale unique dans un verbe, mais la voyelle qu'on remarquait dans cette finale, et qui régissait toute la suite des formes conjuguées.

1. Rhem. Palæmon, dans Putsch, pp. 1379, 1380.

N'y aurait-il pas dans les déclinaisons latines quelque chose de semblable ? J'avoue qu'il m'est difficile de ne pas le croire. Sans renoncer aucunement aux règles des grammairiens, en les tenant même pour excellentes en ce qu'elles sont, et eu égard à leur objet propre, je sais trop que, s'étant produites successivement, elles se sont petit à petit régularisées; que les désinences qu'elles gouvernent aujourd'hui, bien loin d'avoir toujours été les mêmes, se sont au contraire, allongées contractées, élidées, modifiées de bien des manières avant d'être fixées par l'écriture ou la doctrine. Je sais encore que si l'on prend pour origine première de la suite des cas des noms, les terminaisons de la troisième déclinaison imparisyllabique *is*, *i*, *em*, *e*, et au pluriel, *um*, *es*, *ibus* ou *ibs* contracté en *is*, on peut facilement avec elles et des radicaux terminés soit par une consonne, soit par A, E, I, O, U, reproduire, à l'aide de contractions ou d'élisions fort simples les cinq déclinaisons ordinaires[1].

Mais sans remonter si haut, ni nous lancer aussi hardiment dans les hypothèses, considérons seulement les cinq voyelles latines comme dominant successivement dans les cinq déclinaisons des noms latins. Elles se divisent naturellement en trois groupes, savoir: 1° A et E; 2° I; 3° O et U.

L'A et l'E sont des voyelles de nature pareille, se formant sur le devant de la bouche, et dont l'analogie est démontrée par le perpétuel changement de l'une en l'autre, soit dans le passage d'un idiome à un idiome différent, soit dans la filia-

1. Posons par exemple ces règles, Au génitif, l'*s* de *is* disparaît avec *a*, *e*, *o*; *aĭ* se contracte en *æ*; *i* s'ajoute simplement à l'*e*; avec *o* il se contracte en *i*. Ainsi se forment les génitifs *rosæ*, *diei*, *domini*. L'*i* du datif se comporte de même avec *a* et *e*; il est mangé par l'*o*; ainsi viennent les datifs *rosæ*, *diei*, *domino*. A l'accusatif et à l'ablatif, l'*e* disparaît absolument; seulement il allonge la voyelle de l'ablatif : ainsi viennent les accusatifs *rosām*, *diēm*, *dominŭm*, et les ablatifs *rosā*, *diē*, *dominō*. Il est bien entendu d'ailleurs que l'*e* ablatif reste bref s'il n'y a pas contraction comme dans *corpore*. On ferait facilement des règles semblables et pour le pluriel, et pour la troisième et la quatrième déclinaison.

tion des conjugués comme *agere, egi; facere, feci; stare, steti*, etc., ou dans celle des composés comme *dare, addere, reddere; stare, sistere; fassus, confessus, professus*, etc.

L'I a quelque analogie de nature avec les deux premières voyelles ; il s'en éloigne cependant aussi. Je n'ai rien à en dire, sinon qu'il est, dans les noms, caractéristique de la troisième déclinaison, surtout des substantifs et des adjectifs en *is*.

L'O, et l'U qui était certainement prononcé OU par les Latins, se forment dans le fond de la bouche. L'analogie dans le son est assez marquée pour que je n'y insiste pas[1]. Il n'est pas moins certain que ces voyelles ont été souvent prises l'une pour l'autre et se sont remplacées dans beaucoup de mots latins : nous en verrons tout à l'heure des exemples.

Je veux, pour le moment, considérer ces quatre voyelles A, E, O, U, en ce sens qu'elles dominent dans quatre déclinaisons, et donnent à la série des cas de chacune, au jugement de l'oreille, sa physionomie particulière.

L'A, par exemple, règne dans la première déclinaison, et l'E dans la cinquième. La proximité que nous avons notée dans le son de ces deux voyelles nous invite donc à chercher s'il n'y aurait pas dans les déclinaisons mêmes quelque ressemblance digne d'être remarquée.

On trouve d'abord que l'une et l'autre se composent en presque totalité de noms féminins, qu'elles admettent un petit nombre de masculins, et rejettent absolument les neutres. C'est là un caractère bien tranché et qui sépare profondément ces deux classes de noms des trois autres.

En second lieu, il y a une multitude de substantifs qui sont à la fois de la première déclinaison et de la dernière : *barbaria* et *barbaries; luxuria* et *luxuries; materia* et *materies*, etc. Le dictionnaire en fournira autant que vous en voudrez.

1. *Grammaire de Port-Royal*, p. 89, à la seconde déclinaison; Quintilien, *Instit. orat.*, liv. I, c. IV, n° 16.

Sans donner à cette considération, qu'on peut appeler *lexicologique*, plus de valeur qu'elle n'en doit avoir eu égard aux caractères matériels des séries de cas, toujours faut-il avouer qu'une si proche parenté dans la signification de beaucoup de mots rend bien problable celle des formes déclinatives.

Autre point de vue non moins important, et qui confirme le précédent : si l'on écrit en regard la première déclinaison et la cinquième, on reconnaît qu'en effet tous les cas obliques, soit dans la forme définitivement adoptée par les Latins, soit dans des formes anciennes et tombées depuis en désuétude, sont si exactement pareils, qu'ils ne diffèrent entre eux que par la voyelle caractéristique. Ainsi, Sing. Gén. et Dat. *Aqu-aï*, *di-eï* ; Acc. *aqu-am*, *di-em* ; Abl. *aqu-a*, *di-e* ; Plur. Gén. *fili-arum*, *di-erum* ; Dat. et Abl. *fili-abus*, *di-ebus* ; Acc. *fili-as*, *di-es*.

N'est-il pas visible que, malgré l'*s* de la cinquième au nominatif et quelques mots comme *plebs*, *bis* et *plebes*, *bes* ; *quies*, *etis* et *quies*, *ei*, qui appartiennent à la troisième et à la cinquième déclinaison, les analogies générales de celle-ci sont avec la première et que c'est à elle seulement qu'il est rationnel de la rapporter.

Ajoutons enfin, quoique ceci ne touche plus à la série des désinences des noms, qu'il n'y a pas d'adjectif appartenant à la cinquième déclinaison, ni en totalité, ni en partie ; comme si celle-ci, élément fortuit et non nécessaire dans le système primitif des noms latins, n'était qu'une sorte de doublure ou de rejeton d'une autre, et non pas une souche principale. Nous retrouverons tout à l'heure une considération de même nature et toute semblable.

Passons à la seconde et à la quatrième déclinaison : nous ne serons pas moins frappés des ressemblances qui les unissent. L'U règne presque sans partage dans celle-ci : *us*, *ûs*, *ui*, *um*, *u*, et au pluriel *us*, *uum* ; il n'y a d'exception qu'au datif et à l'ablatif pluriels en *ibus*, et encore la forme *ubus*

conservée dans quelques noms, mais devenue rare à l'époque de la perfection du latin, témoigne-t-elle d'une grande régularité dans la langue primitive.

Dans la seconde déclinaison, l'U alterne avec l'I et l'O ; mais on peut dire que théoriquement c'est l'O qui donne à cette classe de noms sa vraie physionomie[1]. Ce qui le prouve, c'est d'abord l'analogie avec la seconde déclinaison grecque, où les noms en ος et en ον répondent toujours aux noms latins en *-us* et en *um*[2]. C'est ensuite l'ancienne écriture romaine, où l'O caractérisait la plupart des finales écrites plus tard par un U : *Bilios* pour *Bilius* (Duilius) ; *aurom captom* pour *aurum captum*[3] ; *dederont* pour *dederunt*[4]. C'est aussi l'*o* qui s'est conservé fort tard dans les désinences ou dans le corps des mots, lorsqu'il y avait devant lui un *v* ou *u* consonne, ou même un *u* après un *q* ; si bien qu'on en a fait une règle d'orthographe, et qu'on a écrit *servos*, *servom*, et non pas *servus*, *servum*[5] ; d'où vient que nous lisons dans Plaute[6].

Ut vos in vostris *voltis* mercimoniis, etc.

Et dans Varron[7] :

Quom unius *quojusque* verbi naturæ sint duæ,... ubi, *quor* et unde sint verba.

Ce sont encore les datifs et ablatifs singuliers en *o*, les génitifs pluriels en *orum*, les accusatifs en *os*, les datifs et

1. Burnouf, *Méthode*, etc, § 7, n° 3, p. 8.

2. *Grammaire de Port-Royal*, p. 89, à la seconde déclinaison.

3. Voy. l'inscription de la colonne rostrale dans les *Latini sermonis reliquiæ* de M. Egger, p. 102; et p. 104, celle du tombeau des Scipions. Voy. aussi les comédies de Plaute ; et Burnouf, lieu cité.

4. Quintilien, *Instit. orat.*. liv. I, c. IV, n° 16.

5. Quintilien, *Instit. orat..*, liv. I, c. IV, n° 11; c. VII, n° 26. Cf. Priscien, p. 554; et Donat *ad Andriam*, passim.

6. Prologue d'*Amphitryon*, v. 1 et suiv.

7. *De lingua latina*, lib. V, n° 2.

ablatifs pluriels en *obus*, conservés dans *ambobus* et *duobus*, et qui, par leur rapprochement des féminins *ambabus* et *duabus*, ne laissent pas douter que cette terminaison n'ait été primitivement dans les noms de la seconde classe ce que *abus* était dans ceux de la première.

Il y a donc déjà entre *dominus* et *manus*, pour leurs voyelles caractéristiques, une analogie égale à celle que nous avons reconnue entre *rosa* et *dies*.

La composition des deux déclinaisons, eu égard aux genres de leurs noms, n'est pas moins démonstrative. Nous avons vu que la première et la cinquième n'ont presque que des noms féminins : les masculins y sont en très-petit nombre, les neutres n'y entrent pas. La seconde et la quatrième admettent les neutres et les masculins en quantité : elles n'ont, au contraire, qu'un petit nombre de féminins[1], si bien qu'on dirait que les unes sont justement là pour suppléer les autres.

La composition lexicologique des deux déclinaisons ici examinées nous fournit encore une preuve du même genre que celle des première et cinquième : quantité de substantifs appartiennent aux deux à la fois, *abortus*, *ûs* et *abortum*, *i*; *admonitus*, *ûs* et *admonitum*, *i*; *angiportus*, *ûs* et *angiportum*, *i*, et tant d'autres, montrent avec évidence l'étroite parenté de ces déclinaisons. Le mot *domus* lui-même ne peut compléter ses cas qu'en les empruntant à l'une et à l'autre.

Enfin, à l'exception du génitif singulier, on peut, en choisissant dans les formes définitives ou dans les archaïques, établir un parallèle aussi complet pour l'*o* et l'*u* que celui que nous avons trouvé entre l'*a* et l'*e* dans *aqua* et *dies*. Sing. Nom., *serv-os*, *man-us*; Dat. et Abl., *serv-o*, *man-u*; Acc., *serv-om*, *man um*; Plur. Gén., *serv-orum*, par contraction

1. *Grammaire de Port-Royal*, et autres.

serv-ûm, *man-uum*; Dat. et Abl., *amb-obus*, *ac-ubus*, et plus souvent *serv-is*, *man-ibus*; Acc. *serv-os*, *man-us*.

Ajoutons comme dernier trait d'analogie avec les déclinaisons précédemment étudiées, que la seconde possède exclusivement soit des adjectifs proprement dits, soit des participes. La quatrième n'en a point; mais elle jouit de cette propriété remarquable que c'est à elle qu'appartiennent tous les noms verbaux tirés des participes passés, sans aucun changement dans le thème, comme *afflatus*, *a*, *um*, touché du souffle, et *afflatus*, *ûs*, le souffle, l'haleine; *afflictus*, *a*, *um*, heurté contre, frotté, fracassé, et *afflictus*, *ûs*, le choc, le frottement, etc.; et ces mots sont en si grand nombre, qu'il semble que ç'ait été la règle générale dans la langue latine pour passer de la qualité au nom de l'acte que cette qualité suppose.

Ainsi analogies et parenté aussi complètes, d'une part, entre la première et la cinquième déclinaison; de l'autre, entre la seconde et la quatrième, qu'il y a de différence, souvent d'antipathie, entre le premier groupe et le second: c'est ce qui résulte évidemment de l'examen qui précède, et j'en conclus qu'à considérer les déclinaisons latines d'un point de vue philosophique et spéculatif (car rien dans tout ceci ne touche à l'enseignement pratique, qu'on fera bien de laisser tel qu'il a été jusqu'ici), les vraies analogies dans les séries déclinées des noms latins dépendent des voyelles qui y règnent de la façon la plus caractéristique; que ces voyelles sont: 1° l'*i* et l'*e* dans la troisième déclinaison imparisyllabique, et particulièrement l'*i* dans la troisième parisyllabique; 2° l'*a* et l'*e* dans la première et la cinquième déclinaison; 3° l'*o* et l'*u* dans la seconde et la quatrième; que si l'on veut par la pensée s'élever à une origine primordiale et unique des déclinaisons latines, les désinences de la troisième imparisyllabique paraissent être ce premier élément, et s'être ajoutées naturellement aux radicaux terminés par des con-

sonnes *nox, noctis, i, em, e*, etc.; elles semblent avoir formé ensuite les cinq déclinaisons ordinaires, par leurs combinaisons avec des radicaux terminés successivement en *i* pour la troisième en *is;* en *a* et en *e* pour la première et la cinquième; en *o* et en *u* pour la seconde et la quatrième.

Le laps du temps, sans doute, aura introduit des irrégularités considérables dans les séries conçues de cette manière; mais enfin les analogies générales n'ont pas disparu tout à fait, et elles sont restées plus puissantes que d'autres tout à fait restreintes qu'on a pu signaler dans les différents groupes, entre quelques mots ou quelques formes.

En tout état de cause, la terminaison d'un cas choisi, comme le génitif, n'est qu'un moyen de reconnaissance, une sorte de point de repère; ce n'est pas elle qui constitue la déclinaison, et un génitif comme *familias*, quand même on démontrerait (ce qui semble d'ailleurs très-vraisemblable) qu'il est contracté de *familia-is*, ne ferait pas que le nom *familia* fût de la troisième.

Si les considérations précédentes semblent encore conjecturales et restent douteuses pour le lecteur, cette dernière est au moins certaine, et l'idée qu'elle nous donne des déclinaisons latines est à la fois plus grande, plus juste et plus satisfaisante que celle qu'on se fait d'après la définition ordinaire.

ÉTUDE MNÉMONIQUE

DES VERBES LATINS[1].

Les verbes latins sont dans la grammaire latine comme les verbes grecs dans la grammaire grecque, la partie la plus longue à étudier et la plus difficile à retenir; et celui-là rendrait un grand service à l'enfance, qui trouverait le moyen d'en abréger l'étude, et surtout d'en rendre le souvenir plus complet et plus assuré.

On a proposé pour cela divers moyens qui ont eu peu de succès en général. Un de ceux qui ont le plus séduit les érudits, et qui réussissent le moins dans la pratique, consiste à faire passer d'une langue à une autre un ordre systématique bon peut-être pour la première, mais qui s'applique difficilement ou même ne s'applique pas du tout à une seconde. C'est ainsi que les temps de nos verbes sont, chez presque tous nos grammairiens, rangés dans l'ordre de ceux des verbes latins[2], quoique peut-être il n'y ait en ce point aucune

1. Articles insérés dans la *Revue de l'instruction publique*, nos des 24 et 31 mai 1860.

2. Voyez en particulier Lhomond. J'ai laissé subsister cet ordre dans la révision de sa petite grammaire, afin de ne pas heurter les idées reçues, et parce que je voulais conserver son texte autant qu'il m'était possible; mais dans le *Traité de grammaire française*, j'ai rétabli l'ordre naturel à la langue française qui place les temps simples selon leur dérivation, et les composés sous les simples correspondants.

analogie entre le latin et le français, et qu'ainsi cette imitation soit plus dangereuse qu'utile.

De même Burnouf ayant établi sa conjugaison grecque en colonnes verticales qui répondaient aux modes, et en rangées horizontales qui se rapportaient aux temps, a pensé qu'il fallait étudier ces verbes selon l'ordre horizontal, parce que les modes étaient une dépendance des temps, et non pas les temps une dépendance des modes (§ 67). Il a naturellement suivi le même système dans sa *Méthode pour étudier la langue latine* (§ 47). M. Dutrey a disposé de même le verbe latin, soit dans sa *Grammaire latine* (§§ 47 et suiv.), soit dans l'édition qu'il a donnée des éléments de Lhomond. M. Leclaire a procédé de même dans sa grammaire française. Je ne saurais approuver ces imitations. D'abord je me défie beaucoup de ces principes abstraits d'après lesquels les modes dépendent des temps, plutôt que les temps des modes. En fait, il n'y a que des formes acceptées dans les diverses langues; c'est nous qui les distinguons en temps et en modes; et la subordination que nous donnons aux uns ou aux autres n'est pas du tout dans leur nature, elle n'est que dans notre manière de voir, qui peut varier pour le même individu, selon son point de vue.

Ensuite la question pour celui qui veut apprendre ou faire apprendre toutes les formes d'un verbe, c'est de trouver une disposition qui mette en relief les véritables analogies des mots, surtout celles de leur formation. Tout le monde comprend *à priori* que certaines analogies peuvent se trouver dans le grec, qui ne seront plus dans le latin, comme il peut y en avoir en latin qui ne seront pas chez nous. On voit, par exemple, dans la grammaire latine en face de l'imparfait de l'indicatif *eram* ou *legebam*, celui du subjonctif *essem* ou *legerem*, qui n'en vient pas du tout, mais se tire de l'infinitif *esse* ou *legere*, placé dans une autre colonne et sans aucun rapport de position avec lui. Pareillement le fu-

tur *amabo* se lit en face du participe *amaturus, a, um*, uniquement parce qu'ils signifient, l'un et l'autre, des futurs; mais il n'y a entre eux aucune analogie de formation, comme on s'en convainc d'ailleurs par les deux mêmes temps du verbe *ferre*, *feram* et *laturus*. Or cette analogie de formation qui manque dans le latin existait évidemment dans le grec: λύσω mène à λύσοιμι, à λύσειν et à λύσων; φιλήσω à φιλήσοιμι, φιλήσειν et φιλήσων, exactement comme λύω donnait λύοιμι, λύειν et λύων. En supposant donc que la disposition adoptée par Burnouf soit la meilleure possible pour le grec, il ne s'ensuit pas qu'elle soit bonne en latin ou en français; et avant de l'y admettre, il faut voir si vraiment les avantages qu'on a pu y rencontrer dans la langue de Démosthène se retrouveront dans celle de Cicéron ou de Bossuet.

Selon moi, le vrai moyen de favoriser la mémoire des formes verbales c'est en effet de constater des analogies entre ces formes, mais surtout les analogies matérielles, c'est-à-dire qui consistent dans la ressemblance des sons, des syllabes, des lettres. Ces analogies sont propres à chaque idiome et ne doivent pas être empruntées d'une grammaire étrangère; elles doivent se concilier cependant avec la régularité dans l'ordre des mots; il faut, de plus, qu'elles soient réduites au plus petit nombre et, autant que possible, au plus petit espace.

Voyons si, d'après ces principes, nous pourrons présenter la conjugaison latine d'une manière à la fois nouvelle, rapide et avantageuse. Je me borne à rappeler ici ce qui est établi partout: que les verbes latins ont cinq modes[1], deux impersonnels, l'infinitif et le participe; trois personnels, l'indicatif,

1. Selon nos idées modernes. Les grammairiens latins admettaient un optatif; mais cet optatif ne se composait que des temps du subjonctif pris avec le sens d'un désir. Il convient donc de ne pas en embarrasser la conjugaison, puisque ce ne sont pas des formes nouvelles. D'un autre côté, ils ne faisaient qu'un mode de l'infinitif et du participe, parce que l'infinitif était pour eux proprement le mode impersonnel. Pour nous, qui voyons dans l'infinitif un vrai substantif, et dans le participe un adjectif, nous devons nécessairement en faire deux modes distincts.

le subjonctif et l'impératif : qu'à ne compter que les temps simples, l'infinitif a deux temps, le présent et le passé ; le participe, deux temps aussi, le présent et le futur ; l'indicatif, six temps, présent, imparfait, parfait, plus-que-parfait, futur et futur passé ; le subjonctif, quatre temps, présent, imparfait, parfait et plus-que-parfait ; et l'impératif un seul, le présent. Les deux que lui reconnaissent les grammairiens latins se sont dans l'usage réduits à un seul ; autrement dit, la différence de leur signification a presque entièrement disparu ; et comme il ne s'agit ici que de l'étude mnémonique, il y a aussi, du moins je le crois, plus d'avantage à n'admettre qu'un présent de l'impératif en y faisant rentrer les formes futures, devenues équivalentes. Au passif, en ne comptant toujours que les temps simples, l'infinitif a un temps, le présent ; le participe en a deux, le futur et le passé ; l'indicatif trois, le présent, l'imparfait et le futur ; le subjonctif deux, le présent et l'imparfait ; l'impératif un, le présent. Total : vingt-quatre temps simples, entre lesquels il faut trouver et arrêter les analogies matérielles les plus frappantes.

La première de toutes, c'est que ces vingt-quatre temps dépendent de quatre formes primitives, qui sont : le présent de l'infinitif, le présent de l'indicatif, le parfait de l'indicatif et le supin ; et, par un heureux hasard, ces quatre se réduisent presque toujours à deux, le présent de l'indicatif et le parfait : car, dans la presque totalité des verbes, le présent de l'infinitif et celui de l'indicatif ont exactement le même radical ; et quant au parfait et au supin, ils dépendent si constamment l'un de l'autre qu'on peut les regarder comme n'en faisant qu'un.

De là pour nous cette conséquence, qu'en rangeant les temps dérivés sous leurs primitifs, nous pouvons en former, non pas quatre, mais seulement deux séries que nous appellerons celle du *présent* et celle du *parfait*. La première contient l'infinitif présent et le participe présent ; le présent, l'impar-

fait et le futur de l'indicatif, le présent et l'imparfait du subjonctif, et l'impératif. Au passif, elle comprend les mêmes temps dans les mêmes modes, si ce n'est au participe, où, au lieu du présent on a le futur en *dus*, *da*, *dum*.

La seconde série, ou série du parfait, contient à l'actif le parfait de l'infinitif, le participe futur, le parfait, le plus-que-parfait et le futur passé de l'indicatif, le parfait et le plus-que-parfait du subjonctif. Au passif, cette série n'existe pas (au moins comme temps simples) : il n'y a que le participe passé. Je ne dis rien du supin, ni du gérondif, qui ne sont l'un que le participe passé, l'autre le participe futur passif, pris tous les deux substantivement et au neutre. Ce ne sont donc pas des formes nouvelles à apprendre. Je ne parle pas, non plus, des temps composés *amatus sum*, *amatus eram*[1]. Sans doute il sera bon d'en indiquer l'usage et de s'y arrêter quelque temps; mais la mémoire n'a rien à démêler avec eux. Ils sont sus dès qu'on sait décliner les deux participes passifs et accorder un adjectif avec un nom.

Maintenant, si l'on considère la suite des terminaisons des verbes latins, on voit que la série du présent donne lieu, tant à l'actif qu'au passif, à quatre suites ou colonnes dont le caractère phonique est surtout déterminé par la voyelle qui y domine. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer les séries de ses terminaisons, *o*, *as*, *at*, *amus*, *atis*, *ant*; *eo*, *es*, *et*, *emus*, *etis*, *ent*; *io*, *is*, *it*, *imus*, *itis*, *iunt*; et de remarquer l'*a*, l'*e*, l'*i*, qui règnent successivement dans ces séries : on voit que ces différences se continuent dans tous les temps de la même colonne; et l'on comprend à la fois par là la nature des quatre conjugaisons latines, et la nécessité de la distinction qu'on en a faite.

Il convient d'ajouter ici deux observations. La première,

1. Il est inutile de dire que le verbe abstrait *esse* a dû être placé dans le même ordre et appris avant les quatre conjugaisons. Voy. à ce sujet notre *Cours supérieur de grammaire*, liv. II, c. XX et XXI.

c'est que les anciens grammairiens latins avaient noté comme nous cette persistance de la voyelle dans toute la série des formes d'un verbe, et qu'en conséquence ils distinguaient la conjugaison en *a* comme *amare;* la conjugaison en *e* comme *monere*, et la conjugaison en *i*, comme *audire*. Ils appelaient aussi ces trois conjugaisons à notre façon, la *première*, la *seconde* et la *troisième*. Toutefois, dans cette dernière, ils faisaient entrer la conjugaison en *ere* bref, comme *legere;* ils l'appelaient la *troisième abrégée*, tandis que *audire*, notre quatrième ordinaire, était pour eux la *troisième allongée*.

La seconde observation, qui se place naturellement ici, c'est que cette division en trois est insuffisante. Il n'y a pas d'analogie véritable entre la série des formes en *ere* bref et celle des formes en *ire*. A peine trouve-t-on quelque ressemblance au présent de l'indicatif : *io, is, it, imus, itis, unt*. Mais à l'imparfait *iebam, iebas*, etc., et *ebam, ebas*, etc.; au futur *iam, ies*, etc., et *am, es*, etc.; au subjonctif présent, *iam, ias*, etc., et *am, as*, etc.; à l'imparfait du subjonctif, *irem, ires*, etc., et *erem, eres*, etc. La lettre *i*, que les anciens regardaient comme caractéristique dans cette conjugaison, n'est en quelque sorte que par exception dans la suite des formes de *legere*, tandis qu'elle règne absolument dans celles d'*audire*. Ainsi, on ne peut mettre raisonnablement ces deux natures de verbes dans les mêmes régiments, si je puis employer ce terme.

D'un autre côté, convient-il de faire des verbes en *ere* bref une conjugaison comme les autres, c'est-à-dire caractérisée par la persistance d'une voyelle? Non, puisqu'en effet cette voyelle, exclusivement dominante, ne s'y trouve pas; c'est l'*i* au présent de l'indicatif : *is, it, imus, itis;* c'est l'*e* aux imparfaits de l'indicatif et du subjonctif : *ebam, ebas*, etc., et *erem, eres*, etc.; c'est l'*a* au subjonctif présent : *am, as, at, amus, atis, ant;* c'est au futur de l'indicatif l'*a* pour la première personne du singulier, l'*e* pour les autres : *am, es, et,*

emus, etis, ent; c'est à l'impératif l'*e*, l'*i*, l'*a* et l'*u* : *lege, legito, legamus, legite, legunto.* La conjugaison en *ere* bref se distingue donc des autres. Indépendamment de la quantité prosodique, dont j'évite exprès de parler, elle a, dans la voyelle initiale de ses terminaisons, une certaine irrégularité, qu'on explique naturellement de deux façons contraires.

Nous ignorons, en effet, comment les langues se sont formées dans la réalité. Il est très-probable que les mots se sont presque toujours abrégés; et qu'ainsi c'est plutôt par soustraction que par addition des lettres ou des syllabes que les peuples ont opéré quand ils ont fait leurs langues. Pour l'intelligence, au contraire, la formation des mots par addition de lettres, ou par juxtaposition, est beaucoup plus claire et plus satisfaisante; et comme c'est ainsi qu'on opère toujours quand les principes des langues ont été fixés par les grammairiens, nous nous persuadons volontiers qu'il en a été de même à l'origine. Nous supposons des racines dont tous les composés et les dérivés se sont formés régulièrement, tandis que c'est vraisemblablement des dérivés et des composés que les grammairiens ont petit à petit tiré leurs racines, comme les règles de composition et de dérivation.

La conjugaison en *ere* bref se distinguant, comme nous l'avons vu des trois autres, est-ce elle qui les a formées, ou l'en a-t-on tirée par la suppression de quelques lettres? Je ne veux ni approuver ni combattre aucune de ces deux opinions, qui n'importent guère à l'étude mnémonique des verbes; j'en tire seulement cette conséquence pratique, que les verbes en *ere* bref doivent être appris séparément des autres, je veux dire avant ou après, et non pas, comme à l'ordinaire, entre *monere* et *audire* dont ils ne font guère que troubler l'analogie.

Si on les apprend après, ils semblent se former des verbes en *ire* par l'abrégement ou la disparition de la voyelle *i*, et ainsi se rattachent d'une manière facile à la conjugaison précédente. Si on les apprend d'abord, ils semblent être plus ou

moins la source des autres, et alors il importe pour établir entre tous les verbes latins une analogie complète, de faire apprendre au futur de l'indicatif deux séries de formes, la forme ordinaire et restée dans la langue, *am*, *es*, *et*, *emus*, *etis*, *ent*, et la forme *bo*, *bis*, *bit*, *bimus*, *bitis*, *bunt*, archaïque dans les verbes en *ere* bref et en *ire*, *dicebo*, *audibo*, etc.; mais qui a seule été admise ou s'est seule conservée dans les verbes en *a* et *e* long : *amabo*, *monebo*.

On peut même remarquer à l'occasion des voyelles de ces secondes terminaisons futures, qu'elles sont exactement les mêmes que celles du présent de l'indicatif *o*, *is*, *it*, *imus*, *itis*, *unt* dans la conjugaison brève; et c'est une nouvelle présomption en faveur de ceux qui y veulent voir l'origine des conjugaisons latines. On peut enfin exposer, mais comme une vue de grammairien, et non pas comme un fait historique[1], le système qui fait regarder les verbes en *are*, *ere* long et *ire* comme verbes contractes, et la règle de ces contractions. Ce sera un moyen d'établir rationnellement une grande régularité dans la conjugaison latine. Je rappelle seulement que cette régularité de raison, d'une part, n'est qu'une hypothèse; de l'autre, qu'elle ne doit aucunement contrarier, ni remplacer l'étude mnémonique, c'est-à-dire la lecture répétée et la récitation rapide des formes verbales.

Je n'ai pas parlé de la conjugaison dont *capio* ou *accipio* est le modèle, qui a l'infinitif en *ere* bref et le présent de l'indicatif en *io*. C'est qu'en effet ces verbes ne forment pas une cinquième conjugaison réelle, mais une sorte de conjugaison mixte, suivant les verbes en *ere* bref pour tous les temps dérivés du présent de l'infinitif, savoir l'impératif, l'imparfait du subjonctif, et quatre personnes du présent de l'indicatif; et les verbes en *ire* pour ceux qui viennent de l'indicatif présent, savoir l'imparfait et le futur de l'indicatif, le présent

1. Voy. à ce sujet la Grammaire latine de M. Dutrey.

du subjonctif et le participe présent. Il n'y a donc rien de nouveau à apprendre pour ces verbes; et l'étude particulière qu'on en fait, n'a d'autre objet que de ranger dans un ordre nouveau les choses que l'on sait déjà. Il en est d'eux comme chez nous d'*ouvrir*, d'*offrir* et quelques autres, qui sont de la seconde conjugaison par leur infinitif, et suivent la première au présent de l'indicatif, *j'ouvre*, *tu ouvres*, *il ouvre*, etc.

Passons à la série du parfait et du supin dont je n'ai rien dit jusqu'ici. Si nous considérons dans ces deux temps un certain nombre de verbes comme *amare*, *monere*, *audire*, *legere*, nous avons des parfaits tels que *am-avi*, *mon-ui*, *aud-ivi*, *leg-i*, et des supins comme *am-atum*, *mon-itum*, *aud-itum*, *lec-tum*, c'est-à-dire, par conséquent, quatre conjugaisons au moins, là et dans les temps dérivés. Mais si, au lieu de maintenir le radical invariable (ce qui n'est pas même toujours possible comme on le voit par *leg-i*, *lec-tum*), nous le concevons comme variable, ou plutôt si nous attribuons le radical, non pas au verbe entier, mais à chacun des temps primitifs, nous avons ces parfaits *leg-i*, *amav-i*, *monu-i*, *audiv-i*; et les supins *lect-um*, *amat-um*, *monit-um*, *audit-um*, où il est facile de voir que la terminaison est unique, c'est-à-dire que pour tous ces temps il n'y a plus qu'une seule conjugaison, presque sans exception, dans toute la langue latine.

Il en est donc du latin comme du français : il y a un grand avantage à ne pas tout sacrifier à la fausse hypothèse d'un radical unique pour chaque verbe. S'il y en a quelques-uns comme *arguo*, *eluo*, où il reste sensiblement le même, il y en a beaucoup plus où il se modifie, soit en ajoutant des syllabes, comme *am o*, *am-av-i*, *am-at-um*; soit en changeant la voyelle comme *ag-o*, *eg-i*, *act-um*; soit en prenant un redoublement, comme *spond-eo*, *spo-pond-i*, *spons-um*, etc., etc. Quoi qu'il en soit, on ne peut conjuguer un verbe sans savoir exactement ses temps primitifs; et alors, en en détachant le radical propre à chacun, et le redoublement s'il y a lieu, il reste les

terminaisons pures qui forment, pour la série du présent, quatre conjugaisons distinctes, comme nous l'avons vu, et pour celle du parfait et du supin une conjugaison absolument unique.

Maintenant donc, si l'on veut pour l'étude profiter de ces remarques, il faut disposer ces suites de terminaisons dans un ordre qui en fasse bien saisir et en quelque sorte voir d'un seul coup d'œil les analogies et les différences.

On mettra d'abord les modes impersonnels, savoir l'*infinitif* et le *participe*, puis les modes personnels dans cet ordre : *indicatif*, *subjonctif* et *impératif*.

Sous chaque mode, viendront en regard l'un de l'autre les temps simples qui n'appartiennent pas à la même série; et les uns sous les autres, au contraire, ceux qui dépendent du même radical. J'ai toujours été surpris qu'on laissât subsister dans les verbes latins cet ordre donné par les anciens : *présent*, *imparfait*, *parfait*, *plus-que-parfait*, *futur*, *futur passé*, où le futur est séparé du présent d'où il se tire, par le parfait et le plus-que-parfait qui ne s'y rapportent pas du tout, et qui, loin de là, forment directement le futur passé. Le vice de cette disposition devient évident quand on prend un verbe irrégulier tel que *fero*, où les temps de l'indicatif sont, selon la méthode ordinaire, *fer-o*, *fer-ebam*, *tul-i*, *tul-eram*, *fer-am*, *tul-ero*, tandis que selon celle que je propose on aura *fer-o*, *fer-ebam*, *fer-am*, *tul-i*, *tul-eram*, *tul-ero*[1]. Les analogies sont ici aussi bien conservées qu'elles sont évidentes. Les temps du subjonctif seront de même *fer-am* et *fer-rem* sous le futur *feram*, comme *tul-erim* et *tul-issem* seront sous *tul-i*, *tul-eram*, *tul-ero*.

Donnons ici en abrégé, et suivant l'ordre indiqué, le tableau des quatre conjugaisons latines :

1. Burnouf et M. Dutrey ont avec raison suivi cette disposition ; mais l'ordre horizontal qu'ils ont adopté d'ailleurs, en a en grande partie détruit les avantages.

MODES IMPERSONNELS.

INFINITIF.

	Présent.			*Parfait*
are.	ĕre.	ire.	ĕre.	isse.

PARTICIPE.

	Présent.			*Futur.*
ans, tis.	ens, tis.	iens, tis.	ens, tis.	urus, a, um

MODES PERSONNELS.

INDICATIF.

	Présent.			*Parfait.*
o	eo.	io.	o.	i.
as.	es.	is.	is.	isti.
at.	et.	it.	it.	it.
amus.	emus.	imus.	imus.	imus.
atis.	etis.	itis.	itis.	istis.
ant.	ent.	iunt.	unt.	erunt, ere.
	Imparfait.			*Plus-que-parfait*
abam.	ebam.	iebam.	ebam.	eram.
abas.	ebas.	iebas.	ebas.	eras.
abat.	ebat.	iebat.	ebat.	erat.
abamus.	ebamus.	iebamus.	ebamus.	eramus.
abatis.	ebatis.	iebatis.	ebatis.	eratis.
abant.	ebant.	iebant.	ebant.	erant.
	Futur.			*Futur passé.*
abo.	ebo.	iam.	am.	ero.
abis.	ebis.	ies.	es.	eris.
abit.	ebit.	iet.	et.	erit.
abimus.	ebimus.	iemus.	emus.	erimus.
abitis	ebitis.	ietis.	etis.	eritis.
abunt.	ebunt.	ient.	ent.	erint.

SUBJONCTIF.

	Présent.			*Parfait.*
em.	eam.	iam.	am.	erim.
es.	eas.	ias.	as.	eris.
et.	eat.	iat.	at.	erit.
emus.	eamus.	iamus.	amus.	erimus.
etis.	eatis.	iatis.	atis.	eritis.
ent.	eant.	iant.	ant.	erint.
	Imparfait.			*Plus-que-parf*
arem.	erem.	irem.	erem.	issem.
ares.	eres.	ires.	eres.	isses.
aret.	eret.	iret.	eret.	isset.
aremus.	eremus.	iremus.	eremus.	issemus.
aretis.	eretis.	iretis.	eretis.	issetis.
arent.	erent.	irent.	erent.	issent.

IMPÉRATIF.

	Présent.			*Parfait.*
»	»	»	»	»
a, ato.	e, eto.	i, ito.	e, ito.	»
ato.	eto.	ito.	ito.	»
emus.	eamus	iamus.	amus.	»
ate, atote.	ete, etote.	ite, itote.	ite, itote.	»
anto.	ento.	iunto.	unto.	»

On reconnaît à la seule inspection de ce tableau les vérités qui suivent :

1° Vu de haut en bas, il se divise en cinq colonnes : les quatre premières sont consacrées à la série du présent ; la dernière seule à la série du parfait et du supin.

2° Les quatre premières représentent les quatre conjugaisons latines, celles que l'on ferait bien d'appeler, comme le faisaient les grammairiens latins, les conjugaisons en *a*, en *e*, en *i*, et en *ere* bref, et que nous nommons ordinairement la première, la seconde, la quatrième et la troisième ; celle-ci a été déplacée par la raison que j'ai exposée précédemment.

3° Les voyelles caractéristiques persistent dans les trois premières avec une admirable régularité, si ce n'est au présent du subjonctif de la conjugaison en *a*, où l'*a* a été remplacé par l'*e*, sans quoi ce temps se serait confondu avec le présent de l'indicatif. Quant à la conjugaison en *e* bref, la troisième ordinaire, que nous avons mise après les trois autres, elle est un peu moins régulière. Elle ressemble beaucoup à la précédente, d'où on peut la tirer presque partout en retranchant l'*i*, *aud-iebam*, *leg-ebam*, *au-diam*, *leg-am* ; quelquefois en l'abrégeant seulement *aud-īs*, *leg-ĭs*, *aud-īmus*, *leg-ĭmus*, *aud-īte*, *leg-ĭte* ; ou bien en le remplaçant par un *e* bref, *audirem*, *leg-erem*.

4° Tous les temps qui entrent dans la même colonne se forment les uns des autres ; ils ont donc tous le même radical, sauf les petites différences déjà mentionnées du parfait et du supin, et dans la série du présent, pour un très-petit nombre de verbes fort irréguliers, celles de l'indicatif et de l'infinitif présent, comme *esse*, *sum* et *velle*, *volo*.

5° Il y a dans chaque temps certaines combinaisons de lettres que l'on peut regarder comme les caractéristiques de ce temps. Telles sont *ba* à l'imparfait de l'indicatif ; *ra*, *ri* au plus-que-parfait et au futur passé, ainsi qu'au parfait du sub-

jonctif; *re* à l'infinitif présent et à l'imparfait du subjonctif; *sse* au plus-que-parfait du même mode et au passé de l'infinitif.

6° Après ces caractéristiques des temps, apparaissent des lettres ou des syllabes désignant le nombre, la personne et la voix : et ces lettres sont toujours au singulier *m*, *o* ou *i* pour la première personne; *s* ou *sti* pour la seconde; *t* pour la troisième; et au pluriel *mus* pour la première, *tis* ou *stis* pour la seconde; pour la troisième *nt* ou *re* (en ne comptant pas les désinences de l'impératif).

7° A la voix passive, la partie de la terminaison qui marque proprement le temps ou le mode n'est pas altérée; il n'y a de changé que les lettres caractéristiques de la personne et du nombre. *O* devient *or; m* se change en *r; s* en *ris* ou en *re; t* en *tur;* et au pluriel, *mus, tis, nt* deviennent *mur, mini, ntur*. Les séries se forment donc avec une admirable régularité et dans le même ordre que celles de l'actif. *O, as, at, amus. atis, ant*, deviennent *or, aris* ou *are, atur, amur, amini, antur; abam, abas*, etc., deviennent de même *abar, abaris*, etc. *Abo* devient *abor*, comme *ebo, ebor; iam, ias*, etc., deviennent *iar, ieris*, ou *iere*, etc. Il faut insister sur cette régularité de la formation, si l'on veut faire bien saisir aux écoliers la conjugaison latine. Le tableau ci-contre mettra cela dans tout son jour[1].

1. Ces deux tableaux de la conjugaison latine sont déjà fort anciens pour moi. Ils remontent au moins à 1827. Je faisais alors dans une pension de Paris une classe élémentaire où j'employais cette méthode avec succès pour faire rapprendre les verbes latins à des enfants qui les avaient sus autrefois et oubliés, comme toujours. Du reste j'avais dès 1824 indiqué dans mes *Observations sur les conjugaisons françaises* (in-8, chez P. Renouard), une disposition analogue pour les verbes français. Je l'ai reproduite en 1832 dans mon *Abrégé de grammaire française* (Dieppe, in-8), et en 1849 dans mon *Cours supérieur de grammaire* (L. Hachette et Cie). Si l'on jette les yeux sur ces ouvrages, on verra que la disposition des verbes français ne ressemble en rien à celle des tableaux placés ici; tant est vrai ce que j'ai établi (p. 402 à 404), que les analogies sont propres à chaque idiome, et ne doivent pas être empruntées d'une langue étrangère.

MODES IMPERSONNELS.

INFINITIF.

Présent.				*Parfait.*
ari.	eri.	iri.	i.	»

PARTICIPE.

Futur.				*Passé.*
andus, a, um.	endus, a, um.	iendus, a, um.	endus, a, um.	us, a, um.

MODES PERSONNELS.

INDICATIF.

Présent.				*Parfait.*
or.	eor,	ior.	or.	»
aris, are.	eris, ere.	iris, ire.	eris, ere.	»
atur.	etur.	itur,	itur.	»
amur.	emur.	imur.	imur.	»
amini.	emini.	imini.	imini.	»
antur.	entur.	iuntur.	untur.	»
Imparfait.				*Plus-que-parfait.*
abar.	ebar.	iebar.	ebar.	»
abaris, re.	ebaris, re.	iebaris, re.	ebaris, re.	»
abatur.	ebatur.	iebatur.	ebatur.	»
abamur.	ebamur.	iebamur.	ebamur.	»
abamini.	ebamini.	iebamini.	ebamini.	»
abantur.	ebantur.	iebantur.	ebantur.	»
Futur.				*Futur passé.*
abor.	ebor.	iar.	ar.	»
aberis, ere.	eberis, ere.	ieris, ere.	eris, ere.	»
abitur.	ebitur.	ietur.	etur.	»
abimur.	ebimur.	iemur.	emur.	»
abimini.	ebimini.	iemini.	emini.	»
abuntur.	ebuntur.	ientur,	entur.	»

SUBJONCTIF.

Présent.				*Parfait.*
er.	ear.	iar,	ar.	»
eris, ere.	earis, are.	iaris, are.	aris, are.	»
etur.	eatur.	iatur.	atur.	»
emur.	eamur.	iamur.	amur.	»
emini.	eamini.	iamini.	amini.	»
entur.	eantur.	iantur.	antur.	»
Imparfait.				*Plus-que-parfait.*
arer.	erer.	irer.	erer.	»
areris, ere.	ereris, ere.	ireris, ere.	ereris, ere.	»
aretur.	eretur.	iretur.	eretur.	»
aremur.	eremur.	iremur.	eremur.	»
aremini.	eremini.	iremini.	erémini.	»
arentur.	erentur.	irentur.	erentur.	»

IMPÉRATIF.

Présent.				*Parfait.*
»	»	»	»	»
are, ator.	ere, etor.	ire, itor.	ere, itor.	»
ator.	etor.	itor.	itor.	»
emur.	eamur.	iamur.	amur.	»
amini.	emini.	imini.	imini.	»
antor.	entor.	iuntor	untor	»

A l'aide de ces tableaux, des remarques qui les accompagnent et des règles de la formation des temps qui sont exposées dans toutes les grammaires, il est très-facile de conjuguer tous les verbes latins. On place pour chaque temps le radical convenable, et on y ajoute successivement toutes les terminaisons et la traduction française selon cet ordre : INFINITIF PRÉSENT, *amare*, aimer; PARTICIPE PRÉSENT, *amans, tis*, aimant; INDICATIF PRÉSENT, *amo*, j'aime; *amas*, tu aimes, etc.; IMPARFAIT, *amabam*, j'aimais; *amabas*, tu aimais, etc.; FUTUR, *amabo*, j'aimerai; *amabis*, tu aimeras, etc , et ainsi de suite.

Quant à la manière d'apprendre les terminaisons, faut-il les étudier isolément, ou les joindre à un radical pour avoir des mots latins? Autrement dit, faut-il apprendre et réciter par cœur les désinences pures *o, as, at, amus, atis, ant*, etc., ou les joindre à un radical pour dire *am-o, am-as, am-at, am-amus am-atis, am-ant?*

Quelques personnes disent à ce sujet que des mots qui présentent un sens sont beaucoup plus faciles à retenir que des terminaisons qui ne signifient rien toutes seules, et n'offrent à l'esprit que le sens abstrait d'une personne, d'un nombre, d'une voix, d'un temps ou d'un mode. Cette proposition n'est pas douteuse, lorsque tout est égal d'ailleurs. Certainement, s'il fallait faire apprendre cent mots ou cent terminaisons sans rapport d'aucune sorte entre elles, les cent mots seraient plus vite appris. Mais il n'en va pas ainsi dans le cas présent. Les terminaisons ne sont qu'au nombre de sept ou huit, revenant, sans cesse, dans le même ordre; quelques-unes (celles des participes) sont déjà connues par les adjectifs. Il n'y a donc rien de plus aisé que de savoir et de réciter sans s'arrêter ces sixains qui représentent les temps personnels et qui ont tous entre eux la plus grande analogie.

Je ne saurais trop insister sur cette sûreté de la mémoire dans la récitation des terminaisons; car c'est un résultat plusieurs fois éprouvé et qui n'a jamais manqué que je sache.

Aussi n'hésité-je pas à recommander ce moyen, même à ceux qui n'oseraient pas l'employer dans une première étude. Lorsqu'ils auront fait apprendre, selon la méthode ordinaire, les verbes latins donnés comme modèles, ils s'apercevront qu'au bout de peu d'intervalle les souvenirs ne seront ni aussi nets, ni aussi sûrs. Les élèves broncheront souvent dans la récitation. Que faire alors ? faudra-t-il rapprendre les conjugaisons latines, comme on l'a fait une première fois ? Je ne le crois pas. Donnez le tableau des désinences, et faites-les apprendre et réciter avec une grande rapidité. Représentez même sur un tableau noir les modes par des lignes horizontales, les temps par des points placés sous les lignes dans la position que ces temps occupent sur notre tableau ; indiquez-les à votre gré avec une baguette et demandez soit le nom du temps, soit la suite de ses formes; vous serez étonné du résultat qu'aura produit cet exercice au bout de peu de jours.

Mais les terminaisons ne suffisent pas. Il faut les appliquer à des radicaux, autrement dit conjuguer des verbes entiers ; or, cela n'a aucune difficulté. Les temps primitifs du verbe une fois donnés avec la signification du verbe en français, les élèves réussissent parfaitement à y appliquer, selon le besoin, les désinences de l'une ou de l'autre série, et réciter ainsi, avec bien plus d'aplomb et de célérité, non pas seulement les quatre verbes donnés comme modèles, mais tous les verbes réguliers.

On fait la même chose pour le passif. Mais là on remarque que tous les temps de la série du parfait manquent, excepté le participe passé. C'est avec ce participe et les temps correspondants du verbe *sum* qu'on forme les temps composés du passif. INFINITIF, *atum, am esse* ou *fuisse;* INDICATIF PARFAIT, *amatus* ou *amata sum* ou *fui*, etc. Quoique ces temps ne soient pas marqués sur le tableau, les élèves doivent s'habituer à les réciter couramment, c'est-à-dire en les composant

eux-mêmes instantanément et marquant les différences de genres, selon qu'on fait parler des hommes ou des femmes, *amatus sum, amata sum; amati sumus, amatæ sumus*, etc.

A propos des temps composés, il sera bon aussi de faire conjuguer la série des futurs qu'on ne trouve pas ordinairement dans la conjugaison latine, que, du moins, on ne trouve qu'à l'infinitif, et qui sont cependant usités à tous les modes et répondent à nos temps composés avec *devoir*. *Moniturum esse*, devoir avertir; *moniturus sum*, je dois avertir; *moniturus eram*, je devais avertir; et au subjonctif, *moniturus sim*, que je doive avertir; *moniturus essem*, que je dusse avertir, etc. De même au passif, *monendus eram*, je devais être averti; *monendus essem*, que je dusse être averti, ou qu'on dût m'avertir, et ainsi de suite.

Ces formes, qui reviennent assez souvent dans le latin, embarrassent presque toujours les enfants qui ne s'y sont pas habitués. Il est visible qu'avec le mode d'enseignement que je propose ici, c'est une colonne supplémentaire à ajouter à celles que nous avons indiquées jusqu'ici; et que cette colonne, ne contenant à l'actif et au passif que des temps composés, n'exige aucune étude mnémonique nouvelle, mais seulement un exercice assez longuement répété pour que les formes françaises et latines se représentent immédiatement l'une à l'occasion de l'autre.

Les verbes déponents n'offrent, non plus, dans ce système aucune difficulté de mémoire. Comme la conjugaison d'un verbe n'est, à proprement parler, que la série bien ordonnée de ses terminaisons, et que, d'un autre côté, les désinences des verbes déponents sont exactement celles des verbes passifs, il n'y a rien à apprendre de nouveau; toute la différence consiste dans la traduction française. On dit *imitor, j'imite*, tandis qu'*amor* se rend par *je suis aimé;* mais, la chose une fois convenue, il n'y a plus que l'habitude à prendre, et les verbes déponents s'étudieront sur le même tableau.

Les verbes qu'on appelle à tort *neutres-passifs*, que Burnouf a proposé avec raison de nommer *semi-déponents*, parce qu'ils suivent la conjugaison active à la série du présent et la passive à celle du parfait; comme *fio*, je deviens; *factus sum*, je suis devenu; *audeo*, j'ose; *ausus sum*, j'ai osé, etc., ne demandent, non plus, aucune connaissance nouvelle, mais seulement quelque exercice sur cette difficulté qui consiste, en passant d'une série à l'autre, à changer en même temps de *voix*, ou plutôt de formes.

Les verbes comme *cœpisse*, *cœpi*, *odisse*, *odi*, etc., sont ceux où la série du présent, étant tombée en désuétude, a été remplacée par la série du parfait, c'est-à-dire que, pour les conjuguer avec le français, il suffit de prendre la terminaison dans la série du parfait et la signification du temps dans celle du présent. Pour ces verbes le plus souvent les temps passés manquent; pour quelques-uns ils s'expriment par des composés de forme déponente ou passive; *odi*, je hais; *osus sum*, j'ai haï. On retombe alors dans la combinaison des semi-déponents; il n'y a encore rien de nouveau à apprendre, mais seulement une habitude de sauter d'une de nos colonnes à une autre. En d'autres termes, tous ces verbes que nous venons d'indiquer, et qui font, dans le système ordinaire, une des grandes difficultés de la conjugaison latine, sont pour nous des verbes défectifs, plutôt que réellement irréguliers, puisqu'ils rentrent dans des classes dont la règle une fois posée s'applique ensuite avec exactitude. L'irrégularité, quand il y en a quelqu'une, se trouve donc restreinte, comme dans beaucoup de nos verbes, à un temps, à une ou deux personnes; et ainsi l'étude des verbes latins peut être considérablement abrégée au moyen des principes qui suivent:

1° Réduire les séries des terminaisons verbales à ce qu'elles sont réellement sans répétition ni double emploi.

2° Les ranger dans l'ordre qui fait le mieux saisir leur production et leurs analogies.

3° Appliquer régulièrement ces terminaisons à des radicaux donnés, pour conjuguer des verbes réels, et alors réciter toujours le français à côté du latin : *amo*, j'aime, etc.

4° Distinguer soigneusement la forme de la signification, afin que les élèves ne soient jamais surpris de voir dans les défectifs et les irréguliers la forme française s'éloigner de la forme latine.

5° Faire réciter les temps composés, ceux du futur dans les deux voix, ceux du parfait au passif, comme de simples combinaisons de syntaxe, et non comme des temps nouveaux qui exigeraient une étude spéciale.

6° Réserver enfin, pour les étudier parmi les latinismes, certaines formes spéciales et moins usitées, comme *amatum iri*, *amandum iri*, dont l'explication rationnelle est d'ailleurs assez difficile.

Ces prescriptions étant bien observées, je ne doute pas que les verbes latins ne soient appris beaucoup plus facilement et plus solidement retenus que par la méthode ordinaire. Je sais bien qu'à l'âge où les enfants commencent le latin, et avec les grammaires qui sont mises entre leurs mains, il est très-difficile que la première étude en soit faite sur le plan que je viens d'indiquer. Les livres manquent pour cela, et les professeurs ont rarement le temps de coordonner et de dicter des cahiers qui pourraient remplacer en certains points le livre imprimé. Mais personne n'ignore combien la mémoire de l'enfance est mobile et fugace. Il n'y a pas de formes déclinées ou conjuguées qu'on ne soit obligé de leur faire apprendre plusieurs fois : et, dès la seconde, il sera facile d'employer, non-seulement pour les verbes actifs ou passifs réguliers, mais pour les verbes latins de toute espèce, le tableau de terminaisons et de compositions que nous venons de tracer tout à l'heure. On en appréciera immédiatement les avantages.

L'ORIGINE

DU MOT CONTREDANSE.

La contredanse est, selon l'Académie, « une sorte de danse vive et légère qui s'exécute ordinairement à huit personnes. » — Cette définition n'est pas fausse, à ne considérer que le temps présent et l'usage le plus général; mais que nous apprend-elle sur la nature intime de cet exercice? En d'autres termes, si une contredanse était, par la faiblesse du musicien ou l'impéritie des danseurs, exécutée très-lentement, cesserait-elle d'être une contredanse? et la valse en deviendrait-elle une, au contraire, si huit personnes la dansaient, parce qu'elle serait vivement exécutée? Tel est l'inconvénient de ces définitions données d'après les qualités et non d'après l'essence même de la chose : on ne sait jamais à fond ce que le définisseur a voulu dire ; et parce que les qualités sont de leur nature mobiles et applicables à toute sorte d'objets, on passe avec elles sans difficulté de l'un à l'autre, et l'on arrive, pour peu qu'on presse ou qu'on discute la définition, à reconnaître qu'on ne se fait absolument aucune idée de ce qu'on voulait savoir.

Ce qu'il y a de particulier ici, et qui prouve combien il importe de ne parler que de ce qu'on sait, c'est que l'ancien dictionnaire de l'Académie disait plus et mieux que la dernière édition. Selon lui, la contredanse était « une sorte de danse vive et légère qui a ses figures propres, et que plusieurs per-

sonnes dansent ensemble. » — On a retranché ces mots : *qui a ses figures propres;* et cependant qui voudra dire en quoi la contredanse diffère des autres danses vives et légères, ne trouvera certainement que les figures qui lui sont propres. C'est donc là le trait caractéristique, et c'est précisément celui qu'a retranché l'édition de 1835. Elle a eu la main malheureuse.

Au reste, il n'y a vraiment que l'étymologie ou l'histoire des mots qui puisse, quand elle est exacte, nous les faire comprendre à fond; et, pour la contredanse en particulier, c'est à la composition du mot qu'il faut recourir, ainsi qu'aux auteurs du temps passé qui ont eu l'occasion d'en parler.

Contredanse vient de *contre* et de *danser*, et ces deux mots expriment la vraie nature de ce dont il s'agit, par ces deux raisons : 1° que les couples de danseurs sont placés à l'opposite les uns des autres, au milieu des quatre côtés d'un carré figurant la salle ou l'aire de la danse; 2° que chacun fait exactement ou *contre-fait* ce que fait son vis-à-vis.

Quelques lexicographes, en particulier Roquefort, on dit que notre mot *contredanse* venait de l'anglais *country-dance*, branle des campagnes. M. Bouillet, dans son *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts*, admet cette étymologie et elle est encore suivie par M. Chéruel, dans son *Dictionnaire historique des institutions de la France* (au mot *Danse*). Ce dernier ajoute même ce détail, que la contredanse a été empruntée à l'Angleterre au dix-huitième siècle; mais nous verrons que c'est une erreur matérielle[1], que la contredanse existait chez nous avant la fin du dix-septième.

Pour le moment, j'observe seulement ici que l'étymologie

1. Dans tous les cas, la mode des contredanses n'est pas fort ancienne. L'*Encyclopédie*, dans son volume des *Arts académiques*, en fait remonter le goût à l'an 1745 seulement. Il y en avait une dans les *Fêtes de Polymnie* de Cahuzac et Rameau, qui eut tant de succès que l'on voulut danser partout des contredanses réglées; mais la contredanse existait longtemps auparavant.

proposée, *country-dance*, n'a aucune analogie avec l'objet qu'on veut faire connaître. C'est une de ces fantaisies fondées sur la ressemblance du son, et plus encore sur ce qu'on ne connaît pas la nature de la chose. Il n'y a rien de commun entre des danses de campagne auxquelles tout le monde peut prendre part et qu'on sait en les voyant et sans les avoir apprises, et nos contredanses qui sont, au contraire, le produit d'un art fort avancé, qui dessinent sur le parquet des lignes symétriques et compliquées sans jamais les confondre, et dont l'exécution, même médiocre, exige plusieurs mois d'étude des danseurs et des danseuses.

A ce compte, la contredanse telle que nous l'avons définie est évidemment une invention française. On y reconnaît ce goût de symétrie agréable et savante qui caractérisait chez nous les arts du dessin dès la Renaissance, et qui brilla de son plus vif éclat au temps de Louis XIV. On peut voir, en effet, dans un ouvrage imprimé à Paris en 1700, dans le *Recueil de danses composées par Pécour, compositeur des ballets de l'Académie royale de musique, et mises sur le papier par M. Feuillet, maître de danse* (p. 32 à 36), une *contredanse* à deux personnes seulement, où le cavalier et la dame font exactement la même chose, où les pas sont les mêmes et semblablement disposés, où tous les mouvements en arrière, en avant ou sur le côté sont absolument symétriques[1]. C'est là, aussi bien selon le titre que selon la valeur du mot, une *contredanse*, et elle est d'une époque où nous ne songions pas, assurément, à tirer nos arts de l'Angleterre.

Pécour, en effet, succéda en 1687 à Beauchamp, qui avait jusque-là composé les ballets de l'Opéra, et qui se retira du

1. La lettre XVII de Noverre *Sur les arts imitateurs*, est curieuse en ce qu'il y combat et blâme vivement la symétrie dans les ballets, partout où il y a une action passionnée. Ce blâme prouve l'abus qu'on faisait de ce moyen en 1760; et cet abus même indique combien on y avait vu la principale ressource de l'art chorégraphique.

théâtre à la mort de Lulli. C'est donc, puisque le livre que je cite a paru en 1700, de 1687 à cette date, et peut-être plus tôt, c'est-à-dire dans la partie brillante du siècle de Louis XIV, que Pécour a composé sa contredanse. Ainsi l'opinion qui fait venir cette forme chorégraphique de l'Angleterre au dix-huitième siècle, est matériellement erronée. La contredanse était connue chez nous longtemps auparavant.

Il est juste de remarquer que cette contredanse est fort compliquée, qu'elle n'est qu'à deux personnes, lesquelles semblent devoir être des danseurs habiles, et que la *country-dance* anglaise a pu conduire nos maîtres de ballet à imaginer notre contredanse à huit personnes, en simplifiant la figure et les pas pour chaque danseur, et rendant l'art plus accessible, en quelque sorte, aux jeunes nobles, aux bourgeois et aux artisans qui recevaient quelque éducation; et c'est une partie de l'histoire de la danse française qui mérite qu'on l'examine. Toujours est-il bien certain que la contredanse est toute française, et dans sa nature et dans son nom[1]. C'est un premier point qui est, je pense, hors de doute en ce moment.

Quant au second, je veux dire quant à l'influence qu'a pu avoir la *country-dance* pour transformer en quelque sorte et populariser notre *contredanse*, l'histoire politique et l'histoire de l'art nous l'expliquent parfaitement.

Voyons d'abord quelle était la *country-dance* qu'on avait introduite en France au dix-huitième siècle, et dont le nom, comme il arrive toujours, se confondit immédiatement avec son paronyme. J'en trouve le détail dans un ouvrage devenu

1. Bonnet écrit sérieusement dans son *Histoire générale de la danse* (p. 136), qu'une strophe d'une ode faite en 1714, « nous fait voir l'origine des contredanses que Dédale apprenait à la belle Ariane, au dire d'Homère. » Avec de pareilles traductions, on trouve tout ce qu'on veut dans les anciens. Homère dit simplement (*Il.*, ch. XVIII, v. 590) : « Que Vulcain a représenté le chœur que Dédale avait enseigné à Ariane dans la Crète. » Il y a loin de là à une contredanse.

rare, mais fort intéressant et fort développé : c'est le *Maître à danser*, par le sieur Rameau, qui enseignait son art aux pages de la reine d'Espagne. L'ouvrage est imprimé à Paris en 1725 en un volume in-8°. Voici comment l'auteur s'exprime à ce sujet, après avoir longuement parlé du menuet et des danses graves que l'on regardait alors comme le complément de toute bonne éducation : « Il ne convient point à de grandes personnes, dit-il, de sauter et de se tourmenter dans les danses figurées où ce n'est que des mouvements doux et gracieux qui ne dérangent pas le corps de ce bon air qui est si fort estimé et usité par notre nation ; il n'en est pas de même de plusieurs *contredanses* que l'on a introduites en France depuis quelque temps, et qui ne sont point du goût de tous ceux qui aiment la belle danse[1]. Il est vrai qu'il y en a plusieurs qui n'ont aucun dessin ni aucun goût, puisque c'est toujours les mêmes figures, sans aucuns pas assurés. Toute la plus grande perfection de ces contredanses est de se tourmenter le corps, de se tirer en tournant, de taper des pieds comme des sabotiers et de faire plusieurs attitudes qui ne sont point dans la bienséance. On me dira que cela divertit une compagnie parce que plusieurs personnes dansent à la fois. Il n'est point impossible de faire des danses où plusieurs personnes peuvent danser ensemble, mais avec des pas et des règles gracieuses et modérées, à l'imitation des danses allemandes que j'ai vu danser en Allemagne. Quoiqu'elles changent de mouvement, il s'y garde une certaine règle qui ne cause point de confusion, surtout parmi les personnes de distinction[2]. »

Tout dans ce curieux passage est à remarquer : d'abord l'époque. L'ouvrage est de 1725, et c'est *depuis quelque temps* qu'on a introduit ces danses nouvelles. En effet, Louis XIV était mort en 1715. Philippe d'Orléans gouverna de cette

1. Les mêmes idées reparaissent dans l'*Encyclopédie* (volume des *Arts académiques*) au mot *Contredanse*.

2. Première partie, c. XXV, pp. 107 et 108.

époque à 1723, et l'on sait que ce fut le temps de l'anglomanie, que fit naître ou développa l'alliance du régent avec l'Angleterre. Il n'est donc pas étonnant que les danses anglaises se soient introduites alors, et particulièrement celles que les Anglais avaient imitées de leurs paysans, qui en effet se dansaient sans aucune étude antérieure.

En second lieu, le nom de ces danses. On les appelait des *contredanses*. C'était des *contrée-danses* ou *contridanses* qu'il eût fallu dire pour rappeler la véritable origine du mot dans sa forme française, ou sous celle que les Anglais en ont tirée. La bourgeoisie, la noblesse et les artisans firent alors ce que l'on fait toujours chez nous. Deux mots se ressemblaient par le son, on les a confondus, et l'on a donné le seul nom de *contredanse* à deux choses, à l'ancienne contredanse ou pas de deux, qui le méritait parfaitement, mais que sa difficulté rendait de plus en plus rare, et à la *country-dance* qu'on importait d'Angleterre, et que la mode répandait partout, mais qui ne justifiait aucunement le nom que la légèreté nationale lui faisait appliquer.

Troisièmement, la nature de ces danses. Répondait-elle à ce que nous appelons aujourd'hui des *contredanses?* Nullement. Nos contredanses actuelles sont ce qu'était la contredanse du temps de Louis XIV ou de Pécour. Les figures en ont été seulement simplifiées et étendues à huit personnes au lieu de deux. Mais les contredanses anglaises ou *country-dances* étaient des rondes comme aujourd'hui la *Boulangère* et le *Carillon de Dunkerque*, ou des branles comme le *Grand'père* et le *Cotillon*.

Quatrièmement, le caractère de ces danses ne s'accorde pas davantage. Il est visible que c'étaient bien des danses rustiques, où il n'y avait pas proprement de figures, où l'on se déhanchait, on se contordait, on se tirait, on sautait, on courait de toutes les façons, de manière même à ne pas obtenir l'approbation des personnes sévères ou délicates. C'est

justement ce que nous faisons aujourd'hui encore, non pas dans les contredanses proprement dites, mais dans ces sauteries par lesquelles on termine souvent les soirées dansantes ou les bals particuliers.

Cinquièmement enfin la déclaration qu'on peut faire des danses à plusieurs personnes, qui resteront gracieuses par les pas aussi bien que par les figures, est encore à remarquer. Entendez bien qu'il s'agit des danses de salon, car pour les danses d'apparat et de théâtre l'invention était déjà ancienne. On a dans la *Chorégraphie de Feuillet*, ouvrage publié, comme je l'ai dit, en 1700 (p. 67 à 84), un ballet de neuf danseurs, mais c'était une œuvre d'une exécution assez difficile. Dans l'intention du sieur Rameau, c'était, il le dit lui-même en divers endroits, des danses de salon qu'il s'agissait d'imaginer, et c'est à quoi l'on est arrivé par le nom et les principes de l'ancienne contredanse française à deux, appliquée aux huit figurants d'un quadrille.

Il serait curieux sans doute de pouvoir suivre de point en point l'histoire de ce progrès. C'est ce que nous trouvons avec tous les détails nécessaires dans l'ouvrage publié de 1762 à 1766, en quatre volumes in-8°, par le sieur De la Cuisse, maître de danse. Celui-ci a répondu au désir du sieur Rameau, qui demandait que les inventeurs de contredanses nouvelles et agréablement figurées, *les écrivissent en chorégraphie*, pour que l'on pût les danser régulièrement (p. 109), et il l'a fait d'une manière aussi commode qu'ingénieuse.

Le système d'écriture de Feuillet, seule chorégraphie connue du sieur Rameau, précisément parce qu'il est complet et qu'il doit s'appliquer à tous les détails de l'exécution, à tous les mouvements du danseur, est extrêmement difficile à lire, si difficile même que Noverre déclare dans ses *Lettres sur les arts imitateurs* (n° XXX), que les plus habiles danseurs ne peuvent qu'épeler un pas de danse écrit ainsi sur le papier, et qu'il vaut toujours mieux l'apprendre d'une autre ma-

nière. De la Cuisse, plus restreint dans son objet, puisqu'il ne s'agit aucunement des danses d'expression ou de théâtre, plus à son aise surtout par son sujet, puisqu'il ne parlait que de la contredanse, laquelle suppose toujours à peu près les mêmes pas et des figures d'une médiocre étendue, inventa un système de chorégraphie infiniment plus aisé que l'ancien. Un petit carré représente la salle de danse, huit figures très-simples et facilement reconnaissables indiquent sans confusion aucune les quatre cavaliers et les quatre dames. Des lignes tracées sur le carré marquent la route parcourue par les danseurs ou danseuses; et toutes les fois qu'un mouvement est exécuté, un nouveau carré représente les huit figurant dans leur nouvelle position, avec les signes des mouvements nouveaux qu'ils vont faire. Le plan des figures d'une contredanse offre ainsi six, huit, douze, quinze, seize, vingt et jusqu'à vingt-cinq tableaux des mouvements successifs qui les composent. L'auteur a d'ailleurs, dans un discours préliminaire, expliqué et défini tous les signes qu'il doit employer, aussi bien que les termes reçus, et les principaux pas ou dispositions connues sous les noms de *grande chaîne*, *petite chaîne*, *passes*, *moulinets*, *chassées*, etc.[1]. Ces termes il les met à profit dans une légende ou description placée en face du plan de la contredanse, et qui explique par le discours tous les pas et les mouvements dont les carrés mentionnés tout à l'heure montrent à l'œil la disposition

1. Au commencement de ce siècle, c'était le moyen généralement employé dans les bals publics. Le ménétrier en chef criait les pas figurés dont se composait la figure entière, *en avant deux*, *traversez*, etc. On a conservé longtemps cette habitude de décomposer la figure dans les contredanses gravées; et, sous la Restauration même, Jadin, gouverneur des pages de la musique du roi, a fait vingt contredanses pour le piano (Janet et Cotelle) qui, presque toutes, ont des figures particulières, et non pas celles qu'on danse ordinairement sous le nom de *pantalon*, *été*, *poule*, etc. On en peut juger par la première, dont voici la figure : En avant deux, traversez. — A droite, à gauche, à vos places. — Balancez à vos dames et un tour sur place.

et la succession. Enfin il ajoute la musique sur laquelle la contredanse se mesure, et quelquefois des couplets faits sur cette musique et qui permettent, à défaut d'instrument, de faire danser au son de la voix.

Le recueil entier ne contient pas moins de cent trente contredanses expliquées avec ces détails, toutes différentes les unes des autres, et dues, soit aux maîtres de ballets les plus renommés, soit aux simples amateurs. Presque toutes sont nouvelles, quelques-unes cependant sont antérieures à l'année 1762, époque du commencement de la publication. D'ailleurs l'auteur nous dit dans la préface de son premier volume que « les contredanses sont à présent en si grand nombre[1], et les figures tellement variées qu'il est moralement impossible à ceux qui auraient la meilleure mémoire, de se les rappeler sur le champ. »

C'est sur ce point que j'appelle l'attention du lecteur. En 1725, un homme très-versé dans son art, et parfaitement au courant de ce qui se faisait, regardait comme *possible* l'invention de danses de salon à plusieurs figurants, où il y aurait des figures et des pas réglés. Ces danses n'existaient donc pas alors; il serait absurde d'écrire qu'une chose qu'on voit et qu'on pratique aujourd'hui *n'est pas impossible;* et par conséquent ce qu'on appelait et qu'il appelait lui-même des *contredanses*, n'était réellement, comme nous l'avons vu, qu'une imitation de la *country-dance* anglaise, une sauterie accompagnée de musique.

Trente-cinq ans plus tard, un autre maître à danser, également versé dans son art, nous déclare que les contredanses réglées et figurées sont en si grand nombre que les

1. L'auteur de l'article *Contredanse* dans l'*Encyclopédie* (volume des *Arts académiques*), dit qu'en effet les contredanses sont innombrables et qu'il serait bon de les pouvoir écrire au moyen de figures très-simples; mais, chose singulière! il ne paraît avoir eu aucune connaissance de l'ouvrage que je cite ici, et l'impression de ce volume de l'*Encyclopédie* est de 1786, vingt-quatre ans après celui de notre auteur.

meilleures mémoires y succombent : et c'est pour empêcher la perte de ces gracieuses compositions, qu'il publie son recueil. Que conclure de là, sinon que dans cet intervalle, la contredanse telle que nous la comprenons aujourd'hui, a été créée et perfectionnée, et que les produits en ont été aussi abondants que variés ?

Quels principes maintenant a-t-on suivis dans le règlement de cette danse : Je l'ai déjà dit : ce sont ceux-là mêmes qui dirigeaient Pécour dans la distribution de celle qu'il composait pour deux personnes, dans le dernier quart du dix-septième siècle, savoir l'opposition des danseurs et la parfaite symétrie des mouvements chez les vis-à-vis, il n'y a rien autre chose ; et si l'on a emprunté à la *country-dance* anglaise, c'est uniquement le plus grand nombre des danseurs.

Résumons maintenant cette discussion, il me semble que nous arriverons à nous faire, par les réponses aux questions suivantes, des idées parfaitement exactes et des mots et des choses, et bien différentes de celles qui sont généralement reçues :

1° La contredanse est-elle seulement une danse vive et légère à huit personnes ? — Non, certainement, puisque cette définition peut convenir également, au moins par occasion, aux rondes, aux branles, aux valses, aux polkas, aux mazurkas, etc. L'essence de la contredanse, c'est que des pas symétriquement contraires y soient exécutés par des couples de danseurs placés en vis-à-vis.

2° La contredanse a-t-elle été importée d'Angleterre au dix-huitième siècle comme on le dit ? — Assurément non, puisque nous la trouvons chez nous sous son nom, et dans sa véritable signification avant la fin du dix-septième.

3° La *country-dance* anglaise a-t-elle été sous la Régence admise dans les salons français ? et en quoi consistait-elle ? — Elle a été certainement admise chez nous, et en grande

faveur entre 1715 et 1725. C'était une danse rustique, une ronde, un branle ou une bourrée qui ne ressemblait en rien à notre contredanse actuelle.

4° Lui en a-t-on cependant donné le nom? — Oui, par suite de la ressemblance du mot anglais *country-dance* prononcé surtout à la française, avec notre ancien mot *contredanse*. C'est une confusion de paronymes; et rien malheureusement n'est plus commun chez nous.

5° La *country-dance* a-t-elle exercé une influence quelconque sur notre contredanse? — Cette influence est incontestable. Toutes les danses de salon auparavant étaient, si l'on excepte les branles, des danses de parade. Le menuet, la courante, la gigue, etc., s'exécutaient à deux personnes, quelquefois à une seule. Les danseurs tenaient surtout à y développer leurs grâces et à obtenir l'admiration de la compagnie. C'était, en un mot, pour l'exécutant, une montre de ses talents et une satisfaction de vanité plus tôt qu'un divertissement; et pour les assistants c'était moins une réunion de plaisir qu'un spectacle. La mode des *country-dances* changea fort heureusement ce système, et fit de la danse un amusement auquel beaucoup de personnes purent prendre part, où l'on s'observa moins soi-même, et par conséquent où l'on se divertit davantage.

6° La *country-dance* peut-elle être regardée comme l'origine de notre contredanse? — Évidemment non, ni en fait, ni en principe. En fait, notre contredanse existait avant l'introduction de la *country-dance*. Il n'y a donc pas à discuter sur ce point. Quant au principe, cela n'est pas moins clair, puisque l'on n'en a pas suivi d'autre dans le règlement des contredanses que ceux qui les réglaient au dix-septième siècle. On les a seulement adaptés à des quadrilles, en simplifiant les lignes décrites à mesure qu'on les multipliait.

Ainsi l'origine anglaise assignée quelquefois, soit à notre contredanse, soit au nom qu'elle porte, n'est fondée que sur

une confusion de mots. Elle est aussi erronée que la définition donnée par le *Dictionnaire de l'Académie* est incomplète et inexacte[1].

La confusion des mots et l'ignorance de la nature des choses sont deux grandes sources d'erreurs pour les hommes. L'étude de ce qu'elles ont d'essentiel, c'est-à-dire l'histoire et l'étymologie, peuvent seules nous en garantir; et la voie qu'elles nous tracent, qui est celle de la vérité, nous mène souvent, ne nous en étonnons pas, bien loin de l'opinion commune.

1. Il y a dans le recueil de de la Cuisse une contredance à neuf personnes. Outre les quatre couples ordinaires, un cavalier occupe le centre du carré de la danse. C'est lui qui joue le principal rôle, et qui, en se joignant aux uns ou aux autres, permet de former des groupes de trois danseurs, exécutant des marches variées et gracieuses. Le nombre de huit n'est donc pas absolument nécessaire.

L'IDOLATRIE

DE L'ANTIQUITÉ.

Rien n'est assurément plus fâcheux dans la critique littéraire que ce parti pris d'admiration, qui nous fait louer même contre notre sentiment les œuvres consacrées par l'enthousiasme ou la vénération des siècles. Ce sont surtout les anciens qui sont l'objet de cette idolâtrie; et l'on ne pense guère la plupart du temps jusqu'où les meilleurs esprits peuvent se laisser entraîner. Mauvais goût, faux jugements, faux sens pour justifier leurs préférences, c'est un système entier d'erreurs et de chimères où l'on se précipite tête baissée; et tout cela pour ne pas démordre d'une estime conçue et nourrie sur la parole d'autrui, avant que nous ayons pu nous-mêmes étudier et apprécier ces œuvres si vantées.

J'en trouve un exemple bien curieux dans un ouvrage d'ailleurs aussi agréable qu'instructif d'un critique justement célèbre. M. Sainte-Beuve, dans ses *Portraits contemporains et divers* (t. III), a écrit un article sur Méléagre, poëte grec du second siècle avant notre ère, qui le premier composa un de ces recueils de petites pièces de vers désignés sous le nom d'*Anthologies*. La dernière moitié de cet article est consacrée à la traduction et à l'examen de quelques épigrammes ou idylles de ce poëte. Ces épigrammes sont pres-

que toutes fort plates, sans sel, sans tournure, sans originalité. Mais comment se soustraire aux nécessités de sa position de traducteur et de commentateur? M. Sainte-Beuve admire donc généreusement tout cela. Il fait précéder et suivre chacune de ces pièces d'explications sur le sujet, l'occasion, les circonstances qui l'ont fait naître; et quand on a tout lu, on reste convaincu que ce qu'il y a de plus ingénieux là dedans, et qu'à son insu sans doute, M. Sainte-Beuve apprécie le plus, c'est son propre commentaire.

Ce n'est pas tout; dans un autre article sur André Chénier, il traduit en l'abrégeant, ou plutôt encore en le corrigeant, le préambule entortillé et prétentieux que Méléagre a mis au devant de son recueil et qui n'a pas moins de soixante vers. Il en fait une petite préface à notre manière, où nous trouvons souvent tout autre chose que les idées et les expressions de l'original. Il s'extasie là-dessus, comme si cette rédaction datait de deux mille ans, tandis qu'elle n'est réellement que de l'année et du mois où a paru son article.

Voici cette sorte d'exposition du sujet, comme l'écrivain français nous la présente:

Muse chérie, à qui apportes-tu ce chant cueilli de toutes parts? et aussi quelle main a tressé cette couronne de poésie? C'est Méléagre qui la donne, et c'est pour l'illustre Dioclès qu'il s'est appliqué à ce souvenir de grâce. Il y a entrelacé beaucoup de lis d'Anyte et beaucoup de Myro, peu de Sapho, mais ce sont des roses : le narcisse fécond des hymnes de Mélanippide s'y marie à la fleur de vigne du sarment de Simonide. Tout au milieu il a mêlé le myrte odorant de Nessis, sur les tablettes de laquelle Amour lui-même enduisit la cire. Il y a mis la marjolaine de Rhianus qui exhale l'agrément et le jaune safran d'Érinne aux couleurs virginales;... et Damagète, cette violette noire, et le doux myrte de Callimaque toujours plein d'un miel épais.... Il a cueilli, pour y ajouter, la grappe enivrante d'Hégésippe.... et la pomme mûre des rameaux de Diotime et la grenade à peine en fleur de Ménécrate.... La ronce d'Archiloque aux dards sanglants et quelques gouttes de son amertume y relèvent la chanson de nectar et les mille brins d'élégie d'Anacréon.... Le bluet foncé de Polyclète.... et le jeune

trône d'Antipater n'y manquent pas,... ni surtout la branche d'or du toujours divin Platon où tous les fruits de talent resplendissent. Il n'a pas oublié, non plus, les bourgeons du sublime palmier d'Aratus qui embrasse les cieux.... et le frais serpolet de Théodoridas dont on couronne les amphores, et beaucoup d'autres rejetons nés d'hier, parmi lesquels il a semé çà et là les premières violettes matinales de sa propre muse. C'est un présent que j'offre surtout à mes amis; mais tous les initiés ont part commune à cette gracieuse couronne des Muses.

Telle est, selon M. Sainte-Beuve, la préface de Méléagre. Mais qui lira le grec ne la reconnaîtra guère, tant elle est embellie et animée par le traducteur, à qui son imagination souffle ce qui n'est pas dans le texte. La preuve s'en trouve particulièrement dans ces lignes où Archiloque et Anacréon sont caractérisés selon l'idée plus ou moins exacte que nous nous en faisons aujourd'hui, idée que les pièces recueillies dans l'*Anthologie* ne justifient aucunement. Quant à Méléagre, il n'a rien dit de ce qu'on lui fait dire. Voici en effet la traduction littérale de ses vers (35 à 38):

J'y ai inséré Anacréon; son doux chant de nectar est une petite fleur fertile en distiques. J'y ai mis aussi des pâturages d'Archiloque, la fleur d'acanthe à la feuille frisée, petites gouttes tirées d'un océan.

L'auteur français a donc créé seul *l'amertume et les dards sanglants d'Archiloque* aussi bien que les *brins d'élégie d'Anacréon;* et comment a-t-il été amené à cette invention? Il a combiné certaines idées qu'il avait d'avance avec les mots grecs inexactement rendus, et a composé par là un joli pastiche pour la plus grande satisfaction de ses lecteurs. Il n'est pas douteux que ἀκάνθη signifie *épine;* et comme, d'un autre côté, Archiloque est connu pour un poëte satirique extrêmement amer, M. Sainte-Beuve y a vu cette *amertume* et ces *dards sanglants*, c'est-à-dire ces satires mordantes qui forcèrent, dit-on, la femme et le beau-père du poëte grec à se pendre. Or, il y a dans Méléagre ἄνθος ἀκάνθου, la *fleur d'acanthe*, ou si l'on veut la *fleur de l'aubépine*, que tout le

monde avouera n'avoir rien de piquant ni de sanglant. En effet, les vers recueillis d'Archiloque dans l'*Anthologie* sont tous parfaitement innocents; et rien n'y justifie ce que M. Sainte-Beuve nous annonce.

Il en faut dire autant d'Anacréon. Notre auteur, trompé sans doute par ce mot de *chanson anacréontique*, reçu chez nous fort mal à propos pour exprimer de petites stances sentimentales telles qu'Anacréon n'en a jamais fait, et trouvant dans le texte εἰς δ' ἔλέγους εὔσπορον ἀνθέμιον, la *petite fleur fertile en vers élégiaques*, a imaginé ces *brins d'élégie* qu'il a gracieusement donnés au joyeux favori de Polycrate. Mais ἔλεγοι, en grec, signifie des *distiques*, des vers hexamètres et pentamètres, et non des élégies à notre façon. Méléagre dit seulement que la fleur d'Anacréon a fourni beaucoup de distiques, parce qu'en effet presque toutes les pièces de cet auteur, recueillies dans l'*Anthologie*, sont dans cette coupe, tandis que les chansons données dans ses œuvres sont en hémi-iambes.

Cette observation peut réduire à sa juste valeur l'assertion de M. Sainte-Beuve au commencement de son article sur Méléagre (p. 476): « L'antiquité, dit-il, est mieux étudiée de de nos jours en France au sein des écoles qu'elle ne l'était, et vers la fin du dix-huitième siècle, et à aucun moment depuis. Le nombre est grand des jeunes esprits qui, à un talent suffisant d'écrire, unissent beaucoup de savoir et d'érudition.... » — Ce *savoir* et cette *érudition* n'ont été trop souvent que le caprice ou la fantaisie à propos des œuvres anciennes: *l'antiquité mieux étudiée* a été de même une antiquité factice, créée par chacun sur des lectures superficielles et en vue des journaux où il devait déposer le fruit de ses prétendues études.

Loin de moi l'idée de faire de cette assertion une condamnation générale contre notre époque. Il y a de nos jours, comme il y a eu de tout temps en France depuis le seizième siècle, des érudits de la plus grande valeur; et M. Sainte-

Beuve, dont je critique ici une pensée, est justement renommé pour le nombre et l'exactitude de ses recherches, pour la sûreté de sa mémoire et le charme que son style doux et voilé répand sur les sujets variés qu'il traite. Mais d'abord il ne faut pas étendre à la génération tout entière ce qui ne sera jamais le partage que d'un petit nombre d'esprits excellents; et en second lieu, ces esprits d'élite même ne résistent pas toujours à l'envie de faire une amplification de rhétorique sur un point particulier, qu'ils vont, grâce à ce travail de pure imagination, présenter d'une manière tout à fait neuve et surtout attrayante pour le public. Le public, il faut bien l'avouer, ne sera jamais composé tout entier de connaisseurs. Les ignorants et les superficiels en feront toujours la plus grande partie; et le moyen de réussir auprès d'eux, c'est justement le système que je combats ici, qui consiste à mettre à la place de la réalité la fantaisie et ses mille couleurs.

Il y a plus; une fois entré dans cette voie dangereuse, le critique ne se borne pas à prêter aux anciens ses idées ou son style. L'intérêt de la thèse l'entraîne, comme un avocat trop identifié avec sa partie, à des jugements généraux qu'il donne de très-bonne foi comme l'expression de la vérité, et qui prouvent seulement avec quelle facilité il se laisse aller aux rêves de l'érudition. Les lignes qui suivent le montrent assez clairement.

Il y a eu chez les Grecs quatre de ces recueils de petites pièces de vers faits successivement par Méléagre, par Philippe de Thessalonique sous Trajan, par Agathias au temps de Justinien, et par Constantin Céphalas vers le dixième siècle de l'ère chrétienne. Naturellement ces compilations ont dû s'améliorer, puisque l'on conservait ce qu'il y avait de mieux dans les anciens recueils en y ajoutant ce que les poëtes récents avaient produit de plus fin ou de plus gracieux; mais pour M. Sainte-Beuve, les choses ne sont bonnes qu'à la con-

dition d'être anciennes, de sorte qu'il écrit (p. 485): « Notez bien qu'à chaque rédaction nouvelle d'anthologie, comme on faisait entrer pour une bonne part les poëtes qui avaient paru dans l'intervalle, on sacrifiait quelque chose des anciens, de sorte que chaque fois il tombait plus ou moins de la *fleur du panier*. » Et un peu plus loin (p. 486) : « Si l'on se reporte en idée à ce que devaient être ces premières couronnes de Philippe et surtout de Méléagre, que de douleurs renaissent involontaires! et je dirais presque, que de larmes! C'est là, nous dit Brunck, qu'on aurait retrouvé en entier ces *idylles* ou petites pièces des plus accomplis poëtes de l'antiquité, de ceux dont nous sommes accoutumés à vénérer les noms et dont il ne nous est arrivé que de rares débris encore plus faits pour enflammer nos regrets que pour nous donner la mesure de nos pertes, etc., etc. »

Tout cela est assurément fort bien tourné, et on ne saurait le dire plus agréablement; mais c'est toujours, au fond, la même litanie. « Les anciens ne faisaient que des chefs-d'œuvre, comme leurs langues étaient pour l'oreille une musique perpétuelle, et leurs vers un miracle d'harmonie. Nous n'avons plus rien de tout cela, ni l'exacte prononciation des mots, ni la divine cadence des vers, ni ces chefs-d'œuvre de grâce, de finesse ou de naïveté que nous cherchons en vain dans l'anthologie. Regrettons-les donc amèrement, et admirons-les d'autant plus que, ne les connaissant pas, notre admiration pourra s'épanouir à l'aise, s'étendre même et se boursoufler dans tous les sens. » — Je ne saurais admettre ni le principe ni la conclusion. Si toutes les pièces de l'*Anthologie* sont d'une facture semblable, qu'il y en ait de perdues, je le veux bien; mais elles ne valaient pas mieux que celles qui nous restent, et que M. Sainte-Beuve cherche en vain à nous faire admirer. Car enfin les grammairiens grecs citent un grand nombre de ces pièces, comme des plus spirituelles. Où trouve-t-on chez eux la plus

légère indication qu'une d'elles fût excellente, tandis que l'autre était seulement bonne ou même médiocre? On a bientôt imaginé que les épigrammes d'Anacréon et de Sapho étaient des merveilles; mais enfin, il en resta en assez grand nombre, et par quel malheur ne sont-elles que des platitudes? — On a perdu les bonnes, dites-vous. — C'est bien surprenant. Il semble que ce sont celles qu'on aurait dû recueillir et conserver. Dans tous les cas, les grammairiens grecs avaient ce que vous supposez nous manquer; et ils ne disent nulle part que cela fût supérieur à ce qui nous est resté. N'est-ce pas l'imagination qui travaille ici, et se met sans façon à la place de la vérité?

Tâchons donc de voir les choses telles qu'elles sont; apprécions-les sans enthousiasme et sans exagération. Les œuvres des anciens sont certainement comme les nôtres, c'est-à-dire qu'il y en a un très-petit nombre d'excellentes, et un peu plus de bonnes: il y en a surtout beaucoup de médiocres ou de mauvaises. C'est là la condition générale de l'esprit humain.

Ajoutons que l'art s'est immensément développé par le travail des siècles; que les idées se sont multipliées, que les langues sont devenues capables d'exprimer infiniment plus de choses et avec des nuances que les Grecs ne soupçonnaient pas; que le talent d'arranger les parties d'un ouvrage a suivi la même progression; et il deviendra évident pour nous que l'antiquité doit en général rester le domaine de ceux qui l'étudient par goût ou au prix de travaux longs et difficiles; qu'elle ne gagne rien à se montrer telle qu'elle fut en effet, aux yeux des simples curieux; et que surtout la comparer avec ce que le temps et le travail continu du génie humain a produit de mieux chez nous, c'est presque toujours lui rendre un mauvais service.

LETTRE

SUR L'ART DRAMATIQUE[1].

Je viens, mon ami, de lire une comédie en quatre actes de M. F. Wey, intitulée *Stella*, et représentée le 24 septembre 1852 au Théâtre-Français. M. Wey, vous le savez, est un homme d'esprit et d'érudition, connu par ses travaux sur la langue française, entre autres par une *Histoire des révolutions du langage en France*, que j'ai lue avec intérêt et profit. M. Wey ne s'est pas contenté de ses succès comme érudit ni de ceux qu'il a eus comme rédacteur du journal *la Presse;* il s'est risqué dans la carrière théâtrale. L'essai n'a pas été heureux, à ce que je suppose; car, dans une préface fort spirituelle sur laquelle je vais revenir, il se plaint et du théâtre, et de ses conditions actuelles, et des auteurs dramatiques qui réussissent toujours. Vous savez comme moi ce que cela veut dire. Au reste, que la pièce ait été applaudie ou non, cela ne nous ferait rien, si son insuccès ne nous avait valu la préface dont il s'agit, et qui mérite à plusieurs égards notre sérieuse attention.

Comme une question que vous avez souvent débattue avec moi, s'y trouve, je ne dis pas traitée, mais exposée d'une façon très-catégorique, et résolue même dans un sens qui se

1. Cette lettre, écrite en novembre 1857, était adressée à M. Leret, docteur en médecine. J'ai toujours négligé de la lui envoyer : de sorte qu'il la verra pour la première fois dans ce volume.

rapproche beaucoup du vôtre, je transcris ici son début. Nous passerons ensuite à l'examen des propositions qui y entrent.

« Quand un écrivain, dit M. Wey, plus ou moins accepté du public pour des ouvrages étrangers au théâtre, s'avise tardivement d'aborder la scène, la première impression qui accueille sa tentative, consiste dans un étonnement général. Un littérateur, écrire une pièce et prétendre à la faire représenter!... quelle imprudence! comment admettre qu'il abandonne son art pour un métier qui n'est pas le sien? Ce sentiment de surprise, presque de blâme, était inconnu au temps où les œuvres dramatiques étant considérées d'une manière absolue comme des ouvrages littéraires, un écrivain passait sans effort d'un roman à une comédie et d'une tragédie à un traité d'histoire. De nos jours on pense autrement : pourquoi? C'est que les conditions de l'art ont changé. L'artifice des combinaisons, la préparation des coups de théâtre, des surprises, des méprises, des tableaux inattendus ont constitué en dehors des lettres une véritable profession. Les moyens matériels, qui jadis concouraient au but et éclairaient l'idée de l'auteur, se sont substitués à l'idée et sont devenus le but même. Tel est, en effet, l'empire des procédés mécaniques, que l'exploitation des diverses scènes françaises est devenue l'objet d'une florissante industrie entre les mains d'une pléiade d'arrangeurs, collaborateurs obligés, qui très-souvent se dispensent de mettre leurs noms aux ouvrages par eux accommodés, laissent la renommée à l'auteur, et se contentent de toucher les honoraires en tant que machinistes de la pensée. L'un des plus habiles et des plus achalandés disait naguère en désignant plusieurs des écrivains dramatiques en renom : « C'est moi qui fais toutes « les pièces de ces messieurs. »

Suit, sur ce principe, la décomposition en quelques lignes d'un drame (sans doute imaginaire) de M. X....; le numérotage des principaux incidents, et le rattachement d'iceux à

certaines combinaisons connues d'avance et cataloguées. Après quoi, M. Wey ajoute : « Un pareil résultat n'est point à dédaigner ; mais il exclut l'originalité, la fantaisie, l'inspiration, l'indépendance, bien plus que ne le firent jamais Aristote ou la Harpe; il aboutit à tourner dans un cercle invariable, et il finirait par transformer l'art en une sorte de jeu de casse-tête chinois. »

La question, vous le voyez, est nettement posée, et l'auteur ne cache pas son drapeau. Mais dans les sciences, il ne suffit pas de parler haut et ferme pour avoir raison; il faut encore que ce que l'on dit soit conforme à la vérité, et tout ici me paraît sinon faux, du moins fort contestable, ou présenté et entendu dans un faux sens. Essayons de nous en bien rendre compte.

1° « Il y a un sentiment général de surprise, quand un auteur passe de son genre ordinaire à un genre qu'il n'a jamais cultivé. » — Ce sentiment est assez naturel pour qu'on n'ait pas à le signaler. On devrait plutôt s'étonner qu'il ne se produisît pas. Mais M. Wey suppose que la surprise se change presque toujours en blâme. C'est une assertion dénuée de toute preuve. Là, comme ailleurs, les uns blâment, les autres louent; et en général on se montre plutôt indulgent pour ceux qui font ce qu'ils n'ont pas fait jusqu'alors. Avec quelle approbation n'a pas été reçue la pièce, cependant bien médiocre, de M. Mario Uchard[1] ? C'est qu'il était étranger au théâtre et même à la littérature. Alfred de Musset a fait des proverbes dramatiques où il n'y a rien assurément de ce qui constitue un drame : on les a admis au Théâtre-Français, parce qu'ils étaient d'Alfred de Musset, connu par de tout autres ouvrages. Personne n'a jamais eu moins que Mme Sand l'instinct de la scène; elle n'avait fait que des romans, et des romans sans action. Toutes ses pièces n'ont-

1. *La Fiammina*, représentée au Théâtre-Français.

elles pas été acceptées? N'y en a-t-il pas même qui restent au théâtre, quoique assurément elles ne plaisent guère à un homme qui a bien le sentiment du genre dramatique? M. Wey enfin, qui se plaint de n'avoir pas réussi, croit-il que tout le monde serait parvenu comme lui à se faire jouer aux Français? Chose bizarre! ce sont toujours les gens les plus favorisés qui cherchent à nous apitoyer sur leur sort. C'est donc un bien bon métier que de se plaindre?

2° M. Wey suppose qu'il y a eu un temps où les choses ne se passaient pas ainsi, où l'on voyait sans étonnement un savant courir de l'histoire naturelle à la poésie, de celle-ci à la physique, de la physique au théâtre. C'est là une pure hypothèse. Tout le monde sait qu'autrefois, en général, on s'occupait d'une seule partie, ou de ses tenants et aboutissants immédiats; que l'universalité, et même la simple diversité des aptitudes a toujours été signalée comme extraordinaire; que souvent, dans un même genre, on s'est étonné qu'un seul homme cultivât plusieurs espèces; qu'ainsi, quand pour plaire à Mme de Montespan, Boileau et Racine consentirent à écrire un opéra, il y eut des gens, et en grand nombre, qui leur reprochèrent de sortir de leur sphère; et, dans le dernier siècle, combien n'a-t-on pas harcelé Voltaire sur son ambition de réussir en tout et partout? Les choses se sont donc toujours passées à cet égard comme aujourd'hui; et il n'y a pas à chercher la raison d'un changement qui, en fait, n'a pas eu lieu.

3° Ce changement, quel qu'il soit, M. Wey l'attribue à ce que les conditions de l'art ont changé. Il y a ici une confusion qu'il faut tâcher d'éclaircir. Je crois que M. Wey prend pour les *conditions de l'art dramatique*, celles de la *fabrication des œuvres*, qui peuvent en être fort différentes, comme je vais le montrer. Ce qu'il y a de vrai dans son assertion, c'est que, indépendamment de toute théorie sur les conditions du succès, il y a aujourd'hui deux cents auteurs environ qui de-

mandent au théâtre non pas la gloire, mais la vie matérielle; que le produit total à partager entre eux est annuellement d'un million, un peu plus ou un peu moins. Dans ces conditions, il est tout à fait chimérique de compter sur le grand soin donné soit à la conception primitive, soit à l'arrangement subséquent des parties de l'œuvre. Il est injuste de demander une perfection de forme qui ferait vivre la pièce peut-être, et ne ferait pas vivre l'auteur. Il faut absolument produire beaucoup et vite, si l'on ne veut végéter parmi les derniers. Autrefois l'association des auteurs était extrêmement rare; aujourd'hui le travail isolé est l'exception. On a reconnu que le plaisir de la réunion, l'entrain de la conversation, la communication des idées favorisait la production rapide, et le moyen a été régulièrement employé. Des habitudes de collaboration se sont formées entre deux ou trois auteurs devenus indispensables l'un à l'autre; et le nombre des drames s'est heureusement ressenti de cette union autrefois inconnue.

Ce sont donc les conditions de la fabrication des pièces qui se sont modifiées, et non pas les conditions de l'art [1]. Celles-ci sont indépendantes de la vogue des ouvrages et de l'argent qu'ils rapportent, aussi bien que des circonstances qui les favorisent ou les contrarient. Elles naissent naturellement de l'expérience et de l'observation, et consistent précisément

1. Pour que cette différence soit ici tout de suite et parfaitement comprise, je tirerai une comparaison de l'art du romancier qui a quelque ressemblance avec celui de l'auteur dramatique. Les libraires, aussi bien que les journaux qui donnent des romans-feuilletons, ont reconnu qu'il y avait avantage pour eux à avoir des romans fort longs, de quatre, six, huit volumes ou plus. De là pour les auteurs de ces sortes d ouvrages, l'obligation de les faire beaucoup plus longs que ne le voudrait le juste sentiment du beau et du convenable. L'art demanderait un volume tout au plus. L'intérêt de la vente en demande six, et qui veut placer ses productions est obligé de se soumettre à la volonté de ceux qui payent. Ce sont donc là les conditions d'une fabrication lucrative; ce ne sont pas du tout celles d'un art qui vise à la perfection.

dans la connaissance et le bon emploi des moyens trouvés jusqu'ici, lesquels constituent, à proprement parler, l'art dramatique.

M. Wey, je l'avoue, n'est pas de cet avis. L'expérience et l'observation sont chez lui en médiocre estime. « Je pense, dit-il (p. vij), et je ne saurais trop le répéter, qu'il est salutaire de ne pas trop accorder à l'usage commun, et de se défier un peu de l'expérience, cette timide conseillère, dont la leçon perpétuelle est celle-ci : Procède comme ton voisin, copie ton devancier, et fais prendre la file à ton imagination. » Voilà qui est dit avec esprit ; mais cet esprit cache une erreur. Tout le monde peut faire autrement que son voisin ou son devancier, et les hommes d'un grand génie l'ont fait dans ce qu'ils nous ont donné de nouveau. En cela ils n'ont pas profité de l'expérience sans doute ; loin de là, ils en ont été le sujet eux-mêmes, et se sont soumis à son jugement. Ceux qui n'ont eu qu'un génie médiocre ont souvent aussi tenté la fortune de ce côté-là. L'expérience s'est alors déclarée contre eux ; et, quoiqu'ils n'aient presque jamais accepté franchement ni de bonne grâce ses décisions, il faut bien avouer que ces décisions, sauf quelques exceptions que tout le monde connaît, font loi pour la postérité ; et que, formulées en conseils généraux, elles deviennent précisément ces règles que les bons auteurs appliquent d'instinct, pour ainsi dire, et auxquelles les mauvais et les indociles cherchent à se soustraire, presque toujours aux dépens de leur propre réputation et du succès de leurs œuvres.

Permettez-moi d'insister sur ce point, qui, s'il n'était pas parfaitement éclairci, nous empêcherait de rien comprendre à la question, et nous amènerait à croire, comme quelques intéressés ont osé le dire, que les gens doués du plus grand génie dramatique sont ceux dont les pièces n'amusent et n'attirent personne.

Un auteur de talent qui compose dans un certain genre,

et, par exemple, pour le théâtre, réunit toujours un grand nombre de qualités utiles assurément, mais non pas propres à ce genre, et qui, par conséquent, ne doivent pas entrer dans sa théorie prise absolument. Telles sont d'abord les facultés données par la nature, et qui, n'étant pas susceptibles d'être enseignées, ne peuvent pas former l'art entendu dans son sens propre ; tel est l'esprit d'observation des poëtes comiques ; telle est la faculté d'embrasser ensemble et de combiner les diverses parties d'un tout ; tel est enfin le style à un certain degré. Toutes ces parties et d'autres encore, qu'elles s'acquièrent ou ne s'acquièrent pas, qu'elles puissent oui ou non se perfectionner, ont leur emploi dans l'art dramatique, mais ne lui sont pas propres, puisqu'on doit les trouver aussi dans la composition d'ouvrages d'un tout autre genre, comme les romans, les poëmes, les contes, etc.

Qu'est-ce donc qui constitue essentiellement l'art dramatique ? C'est la faculté de conduire et de développer une pièce de théâtre du commencement à la fin, en intéressant toujours de plus en plus le spectateur. Si on le fait au moyen de grandes passions et dans un style élevé, on aura une tragédie. Si on y parvient en y joignant l'exacte peinture des caractères ou des mœurs en un style gai et familier, on aura une comédie. Le mélange de ces divers caractères pourra produire le drame. Dans tous les cas, l'art du théâtre proprement dit consiste à conduire et à développer son action par le dialogue, de manière à nous y intéresser sans cesse.

Cet art, qui n'était presque rien au temps des Eschyle, des Sophocle, des Euripide[1], qui paraît avoir commencé au temps de Ménandre[2], que les comiques latins ont un peu augmenté[3], a surtout reçu des perfectionnements considérables de Corneille, qui peut en être regardé comme le créa-

1. *Thèses de littérature*, n° I, p. 17, et n° VIII, p. 252.
2. *Ibid.*, n° I, p. 19, et n° VIII, p. 273.
3. *Ibid.*, n° VIII, p. 274.

teur [1]. Les successeurs de ce grand poëte y ont ajouté sans cesse, et aujourd'hui, comme toujours, il se compose essentiellement des vérités reconnues bonnes et utiles à l'accomplissement de l'œuvre.

Ces vérités ou ces moyens de succès sont précisément « l'artifice des combinaisons, la préparation des coups de théâtre, des surprises, des méprises, des tableaux inattendus, » que M. Wey énumère avec quelque dédain, et qui, pourtant, forment si bien l'art dramatique proprement dit, que ce sont les seules parties qui entrent dans les ouvrages de théâtre exclusivement à tous les autres.

4° C'est là-dessus que M. Wey triomphe. Il regarde tout cela comme des moyens matériels, et assure que « si autrefois ils concouraient au but et éclairaient l'idée de l'auteur, aujourd'hui ils se sont substitués à l'idée et sont devenus le but même. » — C'est une double erreur. Ces moyens n'ont jamais été et ne sont pas le but; ils ont été de tout temps et sont restés les moyens d'arriver au but, c'est-à-dire de nous intéresser vivement pendant toute la durée de l'action.

Se sont-ils, d'une autre part, substitués à l'idée? Mon Dieu! non, pas davantage : ils lui donnent seulement la forme qui la rendra propre à réussir sur le théâtre, ou ce sans quoi elle n'y aurait aucun succès.

Prenons un exemple. C'est un caractère très-haïssable sans doute, mais fort commun, que celui des femmes qui abusent de la faiblesse d'esprit de leurs maris pour gouverner tyranniquement leurs maisons, qui n'écoutent que leurs caprices, et font ainsi, sans être méchantes au fond, le malheur de tout ce qui les entoure [2]. Donnez ce caractère à peindre à un moraliste, il fera là-dessus une dissertation abstraite; un

1. *Thèses de littérature*, n° I, p. 66; n° VIII, p. 243, 252, 254.

2. Ce caractère est le vrai sujet de la comédie des *Femmes savantes*, où l'amour affecté de la science n'est qu'une des mille formes que peut prendre cet esprit de domination de quelques femmes. Il se trouve encore dans la Béline du *Malade imaginaire*.

philosophe érudit, comme Montaigne, dissimulera l'ennui du traité sous le grand nombre de faits et d'anecdotes que la mémoire lui fournira; un romancier imaginera des événements qui se développeront pendant un temps illimité; un auteur comique, Bayard, je suppose, qui sait qu'au théâtre on ne dispose que de deux ou trois heures, et que le spectateur souffre impatiemment tout ce qui ne le mène pas au dénoûment, entrera de plain-pied dans l'action. Il supposera que cette femme a eu un fils d'un premier mari dont elle s'est séparée à l'époque où le divorce était permis; qu'elle a depuis épousé, et qu'elle mène par le nez un bon et brave homme qui croit son prédécesseur mort et enterré; il ramènera ce premier mari sous le nom inconnu de *Moiroud et compagnie,* la raison sociale d'une maison de commerce de Marseille dont il est l'associé; et ainsi, grâce à ces surprises, à ces méprises, à ces coups inattendus, à ces incidents de toute sorte, il rendra parfaitement naturelle et vraisemblable cette rapidité de l'action, cet intérêt continu qui caractérisent nos bonnes pièces de théâtre, et dont on se passe parfaitement ailleurs.

C'est donc là ce qui distingue en réalité les œuvres dramatiques des autres ouvrages, et il n'est ni juste ni raisonnable de rabaisser ces moyens en affectant de regarder comme des *littérateurs* ceux qui ne les ont pas, et comme des *machinistes* ceux qui les possèdent.

5° « L'empire de ces procédés mécaniques, continue M. Wey, est tel que l'exploitation des diverses scènes françaises est devenue l'objet d'une florissante industrie. » — Je l'avoue et je le déplore; mais c'est la condition de tous les arts. Il n'y en a pas un qui n'exige la connaissance des procédés qui lui sont propres, à tel point que celui qui ne sait pas les employer, ne sait pas véritablement l'art, ou ne mérite pas le nom d'*artiste.* Tout cela est élémentaire, et je ne puis croire que M. Wey l'ignore.

Mais, dit-il, cela ne suffit pas à faire des œuvres remarquables? Non, assurément. On a seulement des œuvres bien faites ou qui ne déplaisent pas. C'est un peintre qui doit avant tout dessiner correctement ses personnages, les mettre en perspective et les colorier d'une façon convenable. Il peut y réussir sans aucune inspiration sans doute; mais il faut avant tout qu'il y réussisse, sans quoi ce n'est plus un peintre, c'est un barbouilleur.

L'erreur de M. Wey est d'avoir supposé qu'avec ces procédés on voulait faire des œuvres considérables : on ne veut que faire des œuvres agréables; exactement comme avec les règles du contre-point et de la composition musicale, on fait, sans génie, des airs bien coupés, rhythmés agréablement et d'une harmonie qui ne blesse pas l'oreille : et de même qu'un compositeur à qui manqueraient absolument ces connaissances pratiques, ces éléments nécessaires, ne ferait qu'une musique insupportable, et qui mettrait tout le monde en fuite; ainsi l'auteur dramatique qui ne sait pas se servir à propos de ce que l'expérience a fait découvrir dans son art, fera de mauvaises pièces, c'est-à-dire qui n'intéresseront personne.

Les exemples ne sont pas rares : ce sont tous les auteurs antérieurs à Corneille; c'est Shakspeare, c'est Lopez de Véga. Ce sont depuis lui tous ceux qui n'ont pas profité des progrès qu'il a faits, c'est Schiller, c'est Goethe, c'est Alfieri, Manzoni et M. Wey lui-même, qui tous ont abordé le théâtre avec d'autres qualités que celles qu'il y faut développer, et qui ne peuvent y avoir quelque succès que par des causes tout à fait étrangères à l'art théâtral.

6° « Ces arrangeurs, collaborateurs obligés, se dispensent souvent de mettre leurs noms aux ouvrages par eux accommodés; ils laissent la renommée à l'auteur et se contentent de toucher les honoraires. » — C'est la confirmation de ce que je disais tout à l'heure. On ne pense pas du tout par là

à faire des ouvrages qui durent ou qui rapportent de la gloire : on veut seulement attirer le public, parce que c'est le public qui paye ; et il est juste que celui qui connaît la pratique de l'art de manière à y réussir, et qui fait ainsi le succès des pièces qu'il arrange, en tire lui-même un bon profit.

7° « Un pareil résultat exclut l'originalité, la fantaisie, l'inspiration, l'indépendance. » — Erreur. Il n'exclut rien du tout que ce qui ne plaît pas au public. Ce que vous appelez *fantaisie*, *inspiration*, *indépendance*, c'est ce qui vous plaît à vous tout seul. De quel droit voulez-vous nous le faire trouver bon, si vous ne savez pas l'accommoder à notre goût ?

8° « Ce résultat exclut ces qualités bien plus que le firent jamais Aristote et La Harpe. » — Je le crois bien. Aristote et La Harpe n'ont jamais rien exclu. Comme tous les critiques de quelque valeur, ils ont dit où en était l'art de leur temps ou ce que l'expérience avait montré jusqu'alors, et qu'on ne pouvait négliger si l'on voulait réussir. Après cela chacun restait libre, à ses risques et périls, de suivre ou de rejeter leurs conseils. Ce qui a détruit toute liberté à cet égard, c'est précisément l'école à laquelle appartient M. Wey, l'école romantique, qui en niant toutes les règles, c'est-à-dire le résultat de l'expérience ancienne, et par conséquent l'art lui-même, a excité l'émulation effrénée des ignorants et des incapables, et produit ainsi au bout de peu de temps les misères qu'amène toujours une concurrence illimitée et furieuse.

Supposons, par impossible, qu'on fît pour la musique ce qu'on a fait pour la littérature : qu'on appelât à composer des airs tous ceux qui, n'ayant fait aucune étude spéciale, ne savent à quel saint se vouer pour gagner leur vie. Qu'arrivera-t-il nécessairement ? C'est qu'après un an ou deux, peut-être moins, les arrangeurs, ceux qui ont quelque connaissance de l'harmonie et du contre-point accapareront tous

ces auteurs primitifs, mettront leurs cantilènes en état de paraître devant le public, et feront ainsi sans génie et sans invention ce que font les arrangeurs dont se plaint M. Wey.

C'est là, dira-t-on, un état de choses déplorable. Je le veux bien. Mais à qui la faute? A ceux qui, ayant nié l'art, ont appelé à l'exploiter la multitude la plus ignorante, et non pas à ceux qui, l'ayant appris, voulaient le maintenir comme le domaine exclusif de ceux qui le savaient aussi.

9° « L'art, continue M. Wey, se transforme ainsi en une sorte de casse-tête chinois. » — Laissons de côté cette expression railleuse d'un auteur mal reçu du public, et qui n'est pas content : allons au fond de la pensée. Un art, dans ses conditions matérielles, est toujours, plus ou moins, ce jeu de casse-tête que signale M. Wey, je veux dire une obligation étroite de s'assujettir à certaines règles, d'employer exclusivement certaines formes. La danse n'admet pas tous les mouvements; la musique n'admet pas tous les sons; la versification n'admet ni toutes les mesures de vers, ni tous les mots à toutes les places. Quoi que vous fassiez, et dans quelque art que ce soit, il faut d'abord vous évertuer à prendre, pour rendre votre idée, les moyens dont il dispose, et non d'autres. C'est un casse-tête chinois, si vous voulez : ce casse-tête est l'essence de tous les arts; ils ne sont arts qu'à cette condition. N'est-il pas alors déraisonnable de vouloir que l'art dramatique n'ait pas lui-même aussi ses règles subies par ceux qui le cultivent? qu'autrement dit, tout y soit également bon et bien reçu?

Voilà les observations qu'appelait, ce me semble, la plainte de M. Wey. En la réduisant à la vérité, on voit qu'il gémit de ce que l'art est l'art; qu'il aimerait mieux qu'il n'y eût pas d'art du tout, et que tout le monde jugeât des pièces nouvelles, comme si l'on avait jamais rien vu ni rien entendu de meilleur. Dans ce cas-là sans doute les arrangeurs seraient inutiles; mais comme ce serait absolument con-

traire à la nature de l'esprit humain, il est très-certain qu'ils resteront, parce que le public fera toujours la différence d'une pièce bien construite, et d'une autre qui marche mal.

Ces arrangeurs, quels qu'ils soient, empêchent-ils les hommes de génie? Point du tout : ceux qui ont un vrai talent ont aussi celui d'arranger leurs propres pièces. S'ils ont du temps de reste, ils arrangeront peut-être celles des autres. Dans tous les cas ils sont complets : avec l'art proprement dit, ils ont encore les idées, le style et tout ce à quoi prétendent ceux qui se disent des littérateurs, et se croient privilégiés de la nature et de l'érudition.

Ici se présente naturellement à la pensée l'examen de la pièce de *Stella*. Car l'idée qui domine dans la préface de M. Wey, qu'il exprime même en propres termes (p. vj et vij), c'est celle-ci : « qu'il faut distinguer dans une pièce de théâtre l'élément littéraire qui constitue un succès sérieux, et l'élément spéculatif qui suffit à la vogue;... que le mieux serait assurément de réunir l'un et l'autre mérite, mais qu'il serait juste de tenir compte à un auteur de celui qu'il possède; de faire valoir le style chez l'un, chez l'autre la finesse des aperçus, la vérité des observations ou des caractères; d'expliquer par où l'on péche et par où l'on est digne d'éloges, au lieu de tout sacrifier à l'habileté scénique, au côté extérieur du spectacle, à ce qui ne pénètre pas jusqu'à l'esprit. »

Ou je m'abuse fort, ou M. Wey ici ne demande pas précisément ce qu'il veut obtenir. Ce qu'il souhaite évidemment, c'est un succès de théâtre, c'est de la vogue, et un public qui vienne l'applaudir. Il déguise sa pensée sous le vœu bien modeste qu'on lui reconnaisse un certain talent de style, des études consciencieuses, etc. Or cela, personne ne le lui refuse. Mais le public des théâtres répond avec raison que ces mérites ne le regardent guère; qu'il va au spectacle pour s'amuser et non pour étudier une œuvre de littérature

ou d'érudition. C'est la réponse aussi claire que bien motivée qu'il a faite à des hommes pour qui M. Wey professe une grande admiration, mais qui pour la plupart n'ont fait que des pièces médiocres. « On se souvient, dit-il (p. vj.), des tempêtes qui ont fait sombrer ou tout au moins compromis les premières pièces de Balzac, de Fréd. Soulié, de Chateaubriand même, ainsi que de A. de Musset, Gozlan, de Lamartine, J. Sandeau, Théophile Gautier, Arsène Houssaye et Georges Sand. »

Je suis loin de mettre tous ces écrivains au même rang, et surtout de leur accorder le même talent dramatique. Et l'on conviendra que si quelques-uns d'eux, comme Soulié, et MM. Sandeau et Gozlan ont été maltraités dans leurs premiers essais, ils ont pris glorieusement leur revanche plus tard, précisément parce qu'ils ont appris comment il fallait s'y prendre pour plaire au public.

Quant à ceux qui n'ont pu obtenir un succès durable, c'est qu'ils n'avaient pas, en réalité, le genre de talent nécessaire au théâtre; ou, ce qui est la même chose, que l'expérience et la pratique les ont laissés aussi ignorants qu'ils l'étaient le premier jour, des vraies conditions de l'art dramatique. Cela ne détruit, sans doute, aucunement le mérite qu'ils peuvent montrer dans d'autres voies; mais il est clair qu'ils n'ont pas eu celui qu'il leur fallait au moment même.

M. Wey en offre la preuve. Il montre dans sa préface un esprit critique très-distingué. Il expose et discute les opinions avec autant d'esprit que de modération et de convenance. Mais le point précis de la question n'est pas là : il s'agit de savoir si la pièce elle-même est bonne pour le théâtre, et c'est justement ce que M. Wey, si je ne me trompe, ne touche pas. Il rejette comme mal fondé le jugement du public, ou l'attribue à des causes tout à fait accidentelles, par exemple à ce qu'un caractère n'a pas été assez tôt compris, qu'ainsi l'irrésolution qu'il a voulu peindre est attribuée à

la mollesse de l'écrivain, et que la sincérité du portrait passe pour une bévue de l'auteur (p. xxxiij). Je n'examine pas ces questions nouvelles, mais j'ai la pièce sous les yeux, et de plus j'en trouve (p. viij à x) l'analyse tracée par l'auteur lui-même; et, par l'analyse comme par la pièce, je reste convaincu que l'art du théâtre lui échappe absolument. Il n'y a dans son œuvre, à vrai dire, aucune action, et M. Wey ne paraît pas s'en apercevoir.

Stella est une fille adultérine. Son père putatif est mort. Son père réel existe, la protége et l'enrichit, mais ne veut pas déclarer sa paternité pour ne pas détruire la bonne réputation de la mère de Stella. On le croit donc l'amant de la jeune fille, et de là quelques outrages pour elle. Valençay, qui aime Stella, est un caractère indécis et flottant; l'épousera-t-il, ne l'épousera-t-il pas? C'est là toute la pièce, qui se dénoue par un refus positif. Et comme il n'y a pas dans la comédie un seul événement qui en produise un autre, que les scènes se succèdent sans que l'action avance aucunement, il n'y a pas non plus d'intérêt. C'est de là que vient l'insuccès de la pièce, et non d'un caractère plus ou moins bien compris.

Je ne parle pas, remarquez-le bien, de l'idée fondamentale, qui ne me paraît avoir rien de bien neuf, ni des caractères qu'on retrouverait plus ou moins ailleurs, ni du style qui est spirituel plutôt encore que dramatique : ce sont là les seuls mérites auxquels M. Wey déclare prétendre, et je ne les conteste pas; je dis seulement que le public lui demande autre chose qu'il n'a pas su trouver; et qu'ainsi il ne lui restera que l'approbation de ces lecteurs qui lisent volontiers une comédie comme un traité de philosophie, sans imaginer assez vivement l'action représentée, pour juger de ce qui sera bon ou mauvais à la scène.

Ces lecteurs-là croient qu'un mot, une situation, un sentiment soutiendra la pièce entière : et M. Wey me paraît de

leur opinion, quand, résumant tout son drame, il écrit « que Stella, qui devine enfin le secret des combats de Valençay, renonce à son rêve, se sacrifie à sa sœur, et s'enfuit *souriante et désespérée.* »

Je parierais que c'est cette antithèse qui a séduit l'auteur, et lui persuade que sa pièce a été mal jugée. Mais une pièce ne se compose pas, comme le croyait Diderot, d'une intention indiquée ou d'une exclamation répétée sans cesse; il y faut une action réelle et des incidents au moyen desquels se développent et se peignent les caractères et les passions ; et c'est là précisément ce que ne savent pas produire ceux qui dédaignent ou méconnaissent les moyens matériels que nous avons rappelés tout à l'heure, et jugés autrement que M. Wey.

En résumé, car c'est là précisément la question qui s'agite ici, il y a chez tous les auteurs, dans quelque genre qu'ils écrivent, un certain nombre de qualités communes. Il y a de plus, selon moi, et, si je ne m'abuse, selon les critiques les plus judicieux, certaines qualités propres et essentielles à tel ou tel genre. La possession des premières qualités n'entraîne pas du tout celle des autres. L'expérience seule montre si elles existent chez tel ou tel écrivain. Dans tous les cas, ce sont elles qui font précisément l'artiste dans un certain genre. Ce sont elles qui déterminent le poëte à être épique, didactique, lyrique ou dramatique. Celui à qui elles manquent doit s'abstenir d'écrire dans le genre qu'elles constituent. Il n'y réussira que quand il les aura acquises.

En ce sens, on peut dire qu'elles forment l'art même auquel elles sont essentielles; mais il est bien entendu que les qualités générales indiquées tout à l'heure sont toujours supposées; qu'on ne regardera comme artiste complet que celui qui réunira les unes et les autres, et qu'il n'y a pas ainsi lieu d'en dédaigner aucune, ni d'établir cette distinction injurieuse des *littérateurs* et des *arrangeurs;* comme si, pour

aller à la postérité, on pouvait se distribuer les rôles, et que Poquelin, par exemple, eût trouvé l'idée fondamentale et fait le canevas des pièces dont Molière aurait ensuite soigné les détails et corrigé le style. Il n'en va pas ainsi, grâce à Dieu; Molière et Poquelin sont la même personne : l'inventeur, l'arrangeur et le poëte s'y confondent, et c'est pour cela que ses œuvres sont si belles et si élevées dans l'estime du monde.

Que si quelques-uns ont besoin, pour faire une œuvre dramatique estimable, de s'associer ensemble, de se repasser les diverses parties l'un à l'autre, de placer çà et là, soit des mots spirituels, soit des effets de théâtre déjà connus et qui ont réussi, sans doute ils peuvent prendre les noms d'*arrangeurs*, s'ils arrangent les parties de la pièce pour la faire marcher quelque temps; de *littérateurs*, s'ils connaissent les règles du théâtre et ce qui s'est fait de mieux dans leur genre; de *moralistes*, s'ils ont observé et représenté quelque nuance nouvelle dans les mœurs ou les caractères; d'*écrivains* même, s'ils ont cet art d'écrire, aujourd'hui assez rare, qui fait exprimer ses pensées avec élégance et correction. Ils ne sauraient prendre justement celui d'*auteurs dramatiques*, puisqu'ils ne sont pas capables, en effet, de produire à eux tout seuls un bon drame, et que la postérité, quelque souvenir qu'elle ait de leurs travaux partiels, ne pourra jamais les mettre au rang de ceux qu'elle honore sous ce titre.

L'IMITATION SERVILE.

Un professeur a rendu compte dans un journal littéraire de mes *Thèses de critique :* il les a fort maltraitées, et je ne m'en plaindrais pas s'il n'avait fait qu'exprimer son opinion sur l'ouvrage. Il est certainement permis à chacun de le trouver mauvais ou ennuyeux, et de le dire dès qu'il le pense. Ce qui me fâche, c'est que mon censeur n'ait pas compris ce qu'il y avait dans mon livre, qu'il n'en ait du moins pas dit un seul mot, et qu'au lieu d'exposer mes idées et ce qu'elles peuvent avoir de nouveau ou d'utile, il m'ait prêté un certain nombre de sottises et de grossièretés qu'il a ensuite pédantesquement combattues et flagellées de ses réprimandes[1].

Ce genre de critique est aujourd'hui fort répandu ; mais la grande habitude qu'on en a ne me le fait pas estimer davantage. Je n'y vois jamais qu'une preuve de l'impuissance de celui qui tient la plume, et qui ne sait pas même que le premier de ses devoirs, c'est de comprendre ce qu'il y a dans l'ouvrage qu'il analyse, et de le faire connaître à son tour au public[2].

Si je voulais m'arrêter à expliquer mon livre, je dirais que la première thèse sur *La critique et ses progrès* offre de cette

1. J'ai été obligé de réclamer contre ces erreurs et ces inexactitudes dans le journal même où j'étais critiqué.

2. Il a paru dans le *Dublin university Magazine*, n° 305, mai 1858, un article en trente ou quarante lignes infiniment plus substantiel que les longues colonnes que je rappelle ici.

science un tableau qui n'avait jamais été tracé, et dont l'idée ni les éléments n'avaient été fournis par personne[1]; que la seconde, sur les *Conditions de la poésie*, contient un examen et une définition de nos facultés littéraires à quoi rien ne ressemble dans aucun ouvrage connu jusqu'à ce jour; et que les pièces de vers qui remplissent la seconde partie du volume sont surtout d'une composition et d'une forme si neuves, qu'il est presque impossible d'en donner une idée, sinon en en reproduisant une, au moins par analyse. Certes, s'il y a quelque chose qui doive frapper un lecteur intelligent, c'est cette originalité dans le fond et dans la forme. Quand même il ne serait pas, sur la vérité ou la bonté des résultats, de l'avis de l'auteur, au moins devrait-il énoncer ce qu'il y a chez lui de particulier, quitte à le combattre. Mon critique n'y a pas pensé du tout, il a rendu compte de mes thèses, comme si c'était un *Manuel du liquoriste* ou un *Traité de l'art d'élever les lapins*, dans lesquels on ne s'attend à trouver et on ne trouve en effet que ce qui est partout.

Un seul exemple me suffira pour prouver combien lui échappe, dans une question donnée, ce qui en fait et la nouveauté et l'importance. J'ai inséré dans mes *Thèses de critique*, sous le n° IV, une narration de trois pages dont j'exposerai le sujet tout à l'heure. Je transcris d'abord ce que mon censeur en a dit : « Le dernier morceau de prose est moins une thèse qu'un apologue; à la place de l'auteur j'en aurais fait le sacrifice. Franchement tout ce thème qui est emprunté à la cordonnerie ne sourit que médiocrement, et l'on aime mieux lire dans un ordre d'idées pareil les railleries fines et délicates du spirituel et malin inventeur de la *Correspondance de M. Cotonnet.* »

1. Mon critique croit que c'est un développement du discours de M. Villemain *Sur les avantages et les inconvénients de la critique.* Il est difficile de trouver deux ouvrages plus opposés dans le point de vue, dans la matière générale, dans la disposition et le genre de style.

Voilà tout : il est bien entendu que je ne conteste aucunement le jugement de mon censeur, en tant qu'il exprime ce qu'il éprouve. Il trouve cette pièce mauvaise, il en recommande la suppression ; c'est son droit, et je n'y contredis pas : j'ai le droit, à mon tour, de demander qu'il en fasse au moins connaître le sujet et la conclusion ; car c'est d'après cela seulement qu'un lecteur sensé pourra juger lui-même si mon critique a ou n'a pas raison. Ce sujet le voici. J'ai cru remarquer que parmi les gens qui se piquent de littérature, qui lisent les ouvrages, qui assistent aux spectacles, qui entendent des vers et les jugent, la plupart se sont accoutumés à certaines idées, certaines formes de langage ; et que quand ils les voient revenir, ils sont tout disposés à les trouver merveilleuses, tandis qu'ils sont étonnés et souvent effrayés de ce qui est nouveau, même quand ce nouveau est bon. Tout le monde comprend combien cette disposition, si elle est aussi générale que je le pense, doit avoir une influence fâcheuse sur les productions littéraires. Ainsi, ma thèse (car un apologue, quand on y établit une vérité nouvelle ou peu connue, n'est qu'une thèse comme une autre, sous une forme allégorique), ma thèse, dis-je, a sa valeur quant au fond des choses ; et on n'aurait raison de la supprimer que si le sujet en était devenu un lieu commun ou si l'observation sur laquelle elle s'appuie était fausse ou imaginaire.

Personne, j'ose l'assurer, ne soutiendra ni l'une ni l'autre partie de cette alternative. Le sujet est-il devenu lieu commun ? citez les ouvrages où il se trouve. L'observation elle-même est-elle contestée ? Eh mon Dieu ! regardez donc les dispositions générales dans les sociétés littéraires, et celles du public dans les séances qui lui sont ouvertes. Sans chercher bien loin, mon censeur en offre la preuve du commencement à la fin de son article. Il répète très-complaisamment tout ce qu'il a entendu dire : il s'abstient avec le dernier

scrupule de penser par lui-même, et d'examiner si une opinion est en soi vraie ou fausse, bonne ou mauvaise ; si une réputation est bien ou mal fondée. Le bruit public est, à cet égard, son régulateur suprême : il le suit avec une confiance aveugle, et juge ma thèse d'autant plus inutile qu'il contribue, plus que personne, à en démontrer l'opportunité.

Mais, sans nous arrêter à l'exemple particulier qu'il nous donne, considérons le public en masse ; prenons-le où il est supposé exprimer ses jugements avec le plus de liberté, dans les salles de spectacle : et pour être bien sûrs nous-mêmes qu'aucune préférence, aucune antipathie ne viendra corrompre ou ébranler notre impartialité, empruntons deux ou trois pièces au même auteur, estimons leur mérite relatif aussi exactement qu'il sera possible dans un compte rendu un peu rapide, et comparons-y les succès qu'elles ont obtenus. C'est là assurément le meilleur moyen d'assigner son juste prix à la faveur de la multitude. M. Scribe, le plus fécond de nos auteurs dramatiques, sera naturellement et bien justement le sujet de notre examen. Les trois grandes comédies qu'il a données dans le courant de 1858 : *Feu Lionel*, les *Doigts de fée* et les *Trois Maupins*, nous offrent une excellente occasion d'étude, et nous fournissent les exemples de conditions et de succès divers qu'il est utile d'apprécier.

Feu Lionel[1] est le titre d'une pièce fort originale. Un jeune homme a dissipé par vanité une fortune modeste. Possesseur de cent mille francs environ, il a été amené à laisser croire qu'il les avait non pas en capital, mais en revenu. Au bout de quelques mois il avait presque tout mangé, et perdu ce qui lui restait dans un jeu de bourse tenté *in extremis*, pour rétablir sa position. Alors il résolut de se détruire ; et en effet il s'était jeté à l'eau après avoir écrit à tous ses amis,

1. *Ou qui vivra verra*, par MM. Scribe et Potron, au Théâtre-Français, le 23 janvier 1858.

pour leur annoncer sa mort. Mais retiré par un pêcheur, il n'est pas mort réellement, et le voilà fort embarrassé de montrer de nouveau dans le monde la figure de *Feu Lionel*. C'est là que commence la pièce. Une exposition des plus vives, une action rapide, serrée et riche en péripéties; un dénoûment aussi heureux qu'inattendu; des caractères d'une nouveauté et d'une vérité incontestables, celui de la baronne d'Erlac, la femme qui fait des affaires; de Robertin le marchand ou plutôt, comme il le dit lui-même, l'éleveur de chevaux; de Montgiron le clerc de notaire et l'ami de Lionel; et la charmante figure d'Alice qui joint à la gracieuse légèreté de son âge la raison supérieure d'une maîtresse de maison et la force d'âme d'un sage; enfin un style plein de verve, d'esprit et de gaieté; tout cela semblait assurer un long succès à cette pièce : le public est resté froid et ne lui a donné qu'un médiocre assentiment.

En revanche, il a salué de ses applaudissements longtemps continués les *Doigts de fée*, de MM. Scribe et Legouvé, représentée au Théâtre-Français, le 23 mars 1858, pièce assez mal construite et commune au dernier point, si même ce n'est pas purement et simplement la contre-épreuve d'une autre pièce du même théâtre, intitulée : *Par droit de conquête*. Dans cette dernière, M. Legouvé représente un jeune homme de famille bourgeoise amoureux d'une jeune fille noble que ses fiers parents ne veulent pas lui accorder. Mais le jeune homme a tant de talents, il arrive par eux à une si belle position, qu'enfin il obtient celle qu'il aime, et cela, sans subir aucune condition, mais en imposant les siennes, ce qui justifie le titre assez obscur de la pièce. MM. Scribe et Legouvé, en réunissant tout leur art pour les *Doigts de fée*, n'y ont pas mis autre chose. Ils ont seulement changé les personnages. Ici c'est la jeune duchesse Hélène qui est trop pauvre pour épouser son cousin Tristan qu'elle aime. On finit dans la famille par lui dire des choses si dures, qu'elle

prend le parti de la quitter et de vivre de son travail. Voilà une première action qui occupe deux actes, et qui s'est passée en Bretagne, au château de Lesneven. Elle est ici entièrement terminée, et une autre pièce va commencer avec le troisième acte. Deux ans se sont écoulés ; le comte de Lesneven est entré dans les affaires et s'y est ruiné avec sa famille. Hélène, au contraire, s'est faite couturière, et elle a dans sa profession un si grand succès, qu'elle pourra, d'une part, en cas de besoin, payer toutes les dettes de son oncle ; que de l'autre, elle fait faire tout ce qu'elle veut aux dames les plus brillantes, en les menaçant de ne pas leur livrer leurs robes. Avec cette donnée, poussée à l'excès le plus incroyable, les auteurs arrachent enfin le consentement des vieux parents au mariage d'Hélène et de son cousin. La morale de la pièce se résume dans ces mots de Tristan à la fin du cinquième acte :

Grand'mère, vous m'avez empêché d'être avocat pour soutenir, disiez-vous, la dignité et l'éclat de notre nom. Voilà où nous en sommes arrivés, elle et moi ; elle, s'élevant à mesure que je m'abaissais ! elle sauvant notre maison que j'entraînais vers sa ruine ! elle enfin payant par les économies du travail les folies de l'oisiveté ! Ce ne sera plus. A moi ma part de courage et d'efforts dans notre ménage !

Je n'examine pas la donnée même ; et sans nier qu'il y ait une grande habileté dans la conduite des différentes scènes, et même de l'intérêt dans l'ouvrage, je me borne à dire que les *Doigts de fée* sont à cent lieues de *Feu Lionel*. Le fond déjà traité est aussi commun que l'autre est original ; il y a duplicité d'action ; il n'y a rien de nouveau dans les caractères, si ce n'est peut-être celui de Richard de Kerbriant. L'exposition est aussi lente que celle de *Lionel* est vive et surtout nouvelle. Le dénoûment est commun et prévu, autant que l'autre est inattendu. Ainsi, à tous égards, *Feu Lionel*, non-seulement vaut mieux, mais il est incomparablement meilleur que les *Doigts de fée ;* ce qui ne l'a pas empêché de dis-

paraître assez promptement de l'affiche, tandis que l'autre pièce y est restée fort longtemps et s'y lit encore.

D'où vient maintenant ce succès d'une pièce relativement médiocre, et la chute ou au moins le *fiasco* d'une comédie supérieure à tous égards? Mon Dieu! c'est que le public est comme les claqueurs qui applaudissent par métier la pensée, le mot, le vers qu'ils ont cent fois applaudis, et qui seraient tout déroutés s'il leur fallait approuver quelque autre chose de leur propre mouvement; c'est que, depuis le *Mariage de Figaro*, nous sommes habitués à voir tourner la noblesse en ridicule; c'est que nous lui supposons volontiers toutes les prétentions, même les plus absurdes et auxquelles elle n'a jamais pensé, et, par exemple, celle de ne rien faire, ou de blâmer le travail, et de se l'interdire absolument. MM. Scribe et Legouvé, en répétant ces fausse tés convenues, ont touché la fibre populaire et assuré le succès de scènes où il serait impossible de signaler rien de neuf. *Feu Lionel*, au contraire, était tout nouveau, et dans le sujet, et dans les situations, et dans les idées. Le public s'est trouvé, comme mon censeur, en face de choses qu'on ne lui avait pas expliquées cent fois; il n'y a rien compris : et c'est ainsi que la pièce est tombée.

Adolphe Adam a vraiment eu raison quand, appliquant un jugement semblable aux œuvres de musique, il a écrit, dans ses *Derniers souvenirs d'un musicien* (p. 259), les lignes suivantes : « Il y a un axiome très-connu et très-faux qui prétend que le public veut toujours du nouveau. Je ne suis pas de cet avis. Le public veut du réchauffé qui ait l'air nouveau. Mais rien ne l'effraye comme ce qui est réellement nouveau. Sortez-le de ses habitudes, il ne sait plus où il en est. Offrez-lui quelque chose d'entièrement neuf, son premier mouvement sera de le repousser, et il ne viendra à ce que vous lui aurez offert, que lorsque le temps aura assez usé le vernis de nouveauté, pour que l'objet ne lui paraisse pas

trop différent de ce qu'il voit habituellement. C'est ce qui fait que chez nous les inventeurs ont presque toujours tort. »

Je ne crois pas qu'Adolphe Adam ait jamais rien dit de plus profondément vrai. Voulez-vous donc plaire au parterre? Servez-lui les plats qu'il mange tous les jours. La recette est facile, et le succès assuré, au moins jusqu'à ce que le dégoût survienne, qui fait enfin rejeter ce dont on s'était régalé si longtemps. C'est ce qui est arrivé pour les *Trois Maupins*[1].

Les *Trois Maupins* sont une autre édition des *Doigts de fée*. Si Hélène a rétabli la fortune de sa famille à l'aide de ses doigts, c'est ici Béatrix d'Aubigné qui parvient au même résultat par la beauté de sa voix et son talent de chanteuse. La pièce est, du reste, aussi mal construite que la précédente. Une première action se traîne péniblement dans le premier acte : c'est la décadence totale d'une branche de la famille d'Aubigné, réduite ici à trois personnes : Henri, Béatrix sa sœur, et Catherine sa cousine. Ils ont bien demandé des secours à Mme de Maintenon, qui est une d'Aubigné comme eux; mais celle-ci veut que Henri se fasse moine, et que Béatrix aille au couvent. Les choses en sont là quand Mme Maupin entre sous le nom de Sabine. Cette dame Maupin fut une actrice de l'Opéra, à la fin du dix-septième siècle, qui, après avoir eu des aventures fort extraordinaires, mourut encore jeune en 1707, dans les sentiments de la pénitence la plus sincère. C'est son nom qu'on a pris ici, beaucoup plus que sa vie; comme on a fait de son mari un musicien de régiment ivrogne, qui compte sur les appointements de sa femme pour boire à son aise, tandis que le vrai Maupin eut un emploi dans les aides en province, et ne fit jamais parler

1. *Ou la veille de la Régence*, par MM. Scribe et H. Boisseaux, au Gymnase dramatique, le 28 octobre 1858.

de lui. Cette Maupin est supposée avoir perdu la voix, et comme Béatrix en a une superbe, elle lui propose de prendre sa place à la chapelle du roi, où elle est engagée par Campra pour chanter pendant trois mois, moyennant la somme de quarante-cinq mille livres tournois. Béatrix, qui a besoin de ces quarante-cinq mille livres pour payer les frais d'un procès d'où dépend la fortune de sa maison, accepte la proposition. Ce qui fait déjà deux Maupins. Quant à Catherine, elle va tenir la place de sa cousine dans le couvent où Mme de Maintenon voulait l'envoyer. Vraisemblable ou non, voilà une première action terminée. Au second acte, à deux ans de là, Béatrix, sous le nom de Mme Maupin, a eu un succès inimaginable, augmenté peut-être encore par sa bonne conduite, sa réserve, sa sagesse. Tous les hommes sont amoureux d'elle, entre autres le duc de Navailles, gouverneur de Versailles, et le président de Noyon. Son frère Henri est devenu, on ne sait trop comment, officier de dragons, et les femmes sont folles de lui, principalement la présidente de Noyon et la duchesse de Navailles. On voit d'ici l'imbroglio qui va se produire à ce sujet. La vraie Maupin, sous le nom de Sabine, est devenue la femme de chambre de Béatrix ; c'est elle qui lui dicte ce qu'elle a à faire, et, dans une circonstance où elles veulent fuir la France, elle engage Henri à monter dans un carrosse de la duchesse d'Orléans pour aller, sous un domino, au bal masqué que donne cette princesse, y remplacer sa sœur. C'est la troisième Maupin. Suivent diverses aventures plus ou moins bien imaginées qui remplissent les actes deuxième, troisième et quatrième. Au cinquième, nous sommes de retour dans le Béarn, dans le même château que nous avons vu d'abord tout délabré, mais aujourd'hui restauré et garni de meubles neufs. Catherine y est revenue de son couvent, Henri y arrive, puis d'Albret, qui soupire pour Béatrix, qu'il croit toujours la Maupin, et qu'il est fort étonné de retrouver

sous le nom de Mlle d'Aubigné. Et enfin vient Sabine, qui est, de son côté, devenue princesse russe, et qui marie d'Albret à Béatrix et Henri à Catherine.

La pièce en elle-même n'est pas absolument ennuyeuse, et le succès, si elle l'eût obtenu à la représentation, se serait fort bien expliqué par les mouvements et les actions de tous ces personnages qui remplissent le milieu de la pièce; mais à la considérer comme œuvre littéraire, il est difficile de rien trouver de moins satisfaisant. Indépendamment de ce qu'elle est mal construite, ou qu'il y a deux ou trois actions tout à fait différentes, quoi de plus commun que le fond? L'idée première, comme nous l'avons vu, est celle des *Doigts de fée*. Et quant à l'exécution, qu'y a-t-il de plus rebattu que ces chassés-croisés d'intrigues amoureuses et de rivalités jalouses entre des marquis et des présidents, des présidentes et des marquises? Toutes nos comédies, tous nos vaudevilles roulent là-dessus depuis cinquante ans au moins; et de toutes ces pièces, il n'y en a certainement pas une qui soit aussi bien intriguée que le *Mariage de Figaro*, que les auteurs se proposent à bon droit pour modèle et qu'ils n'atteignent jamais. La nouvelle pièce, en particulier, a imité celle de Beaumarchais d'aussi près qu'elle l'a pu en son quatrième acte. Là, dans une scène de nuit (sc. IV), le duc et le président font des déclarations à leurs propres femmes, croyant parler à la Maupin, comme Almaviva conte fleurette à la comtesse, croyant parler à Suzanne. L'issue en est un peu différente. Les femmes irritées donnent un soufflet à leurs maris; de là des cris et un nouvel imbroglio, qui se dénoue en ce que les maris sont, par Sabine, enfermés dans des cabinets, et, grâce à elle, les femmes s'évadent ainsi que Henri.

L'histoire est d'ailleurs foulée aux pieds dans cet ouvrage. Les anachronismes y abondent. Campra veut faire jouer son opéra d'*Idoménée*, représenté en 1712, à Mme Maupin, qui était morte depuis six ans; la duchesse de Navailles, à la fin

du règne de Louis XIV, désigne le duc d'Orléans sous le nom de *futur régent*, lorsqu'on sait que Louis XIV n'avait voulu établir qu'un conseil de régence, et qu'après la mort du roi, le parlement cassa cette disposition. Le public est certes trop ignorant aujourd'hui pour s'apercevoir de ces fautes; mais on l'a souvent entretenu de la dévotion rigide de Mme de Maintenon, et de la tristesse de la vieille cour; il applaudira donc, vrais ou faux, bons ou mauvais, les mots qui tourneront cette dévotion en ridicule; il se pâmera d'aise à l'idée d'un bal masqué donné malgré le roi et sa femme, et pour leur faire pièce, par la princesse palatine, que Saint-Simon nous représente d'un caractère tout opposé à celui qu'on lui donne ici; il verra avec enchantement, sous le masque et dans l'obscurité, les gaillardises amoureuses et les extravagances tentées en dépit des scrupules d'un vieux roi et d'une dévote.

Voilà ce qui devait faire le succès de la pièce : c'est vieux comme les rues et commun au dernier point, mais toujours assez bon pour des spectateurs sur l'ignorance et la vanité desquels les auteurs, pour le succès de leurs pièces, comptent souvent plus que sur leur travail. Malheureusement pour MM. Scribe et Boisseaux, l'instant de la satiété était arrivé, les spectateurs en avaient jusqu'au gosier : impossible de leur faire avaler ce nouveau *pâté d'anguilles;* et la pièce a disparu complétement de l'affiche.

C'est là ce qu'on peut appeler la morale de la fable. Ne faut-il qu'amuser les désœuvrés ou les ignorants qui vont au spectacle? Ce n'est pas la peine alors de travailler les pièces, comme il n'est pas besoin de soigner beaucoup son style pour ces almanachs prophétiques ou ces romans orduriers que le colportage répand en si grande quantité dans nos campagnes. Il suffit de ressasser toujours et de combiner de toutes les manières possibles les idées et les situations dès longtemps connues comme ayant eu du succès; et c'est à

cela que s'applique, dans ma thèse, le conseil que M. d'Artfol donne à son fils :

Puisque vous êtes décidé à ramer sur le Permesse, à y trafiquer du fruit de vos labeurs, travaillez en vieux, mon fils, c'est ce qu'il y a de plus sûr. Cultivez les vieilles images, recourez aux vieilles comparaisons, débitez de vieilles maximes, suivez en un mot les vieilles ornières. Tout cela est peu relevé, sans doute, et ne fait pas plus d'honneur aux lecteurs qu'aux poëtes; mais croyez bien qu'il en est de la tête comme des pieds. Ceux-ci n'aiment pas plus les vieux souliers que celle-là n'aime un vieux chapeau; et l'esprit qui s'est habitué à certaines idées exprimées d'une certaine façon est tout d'abord favorable à qui lui ramène ces anciennes connaissances.

Un tel système est certes la ruine de l'art; mais c'est précisément pour cela, et parce qu'il est suivi partout, que la thèse où il était ironiquement recommandé avait son importance; c'est pour cela qu'avant d'en demander purement et simplement la suppression, il en fallait faire connaître soit l'objet, soit l'exécution. On pouvait ensuite blâmer l'un ou l'autre. Du moins, l'eût-on fait en connaissance de cause, et les lecteurs, à leur tour, auraient jugé si le critique entendait, oui ou non, sa matière. Son silence, à cet égard, me persuade qu'il n'y a rien compris, non plus qu'au reste du volume; et je serais bien trompé si, sans rien décider sur la valeur littéraire de la thèse, puisqu'ils ne l'ont pas lue, les lecteurs de ma réclamation n'étaient pas sur le reste d'accord avec moi.

FIN.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MATIÈRES CONTENUES,

DES AUTEURS ET DES OUVRAGES CITÉS

DANS CE VOLUME.

Abrégé de grammaire française, 414.
Académie (l') française, 101, 102;— a mal défini la danse, 160; — et la contredanse, 421; — a même gâté dans son édition de 1835 la définition donnée précédemment, 422, 432; — des inscriptions et belles-lettres, 171.
Accent (l') avait une grande importance dans la métrique ancienne, 150; — constitue un rhythme sensible sans une égalité parfaite, 151; — ne reste pas toujours sur la même syllabe, 207; — allonge la syllabe qu'il affecte, 235 à 237; — marque à la fois l'intensité de la voix et le temps fort de la musique, le frappé des musiciens modernes, 236, 237; — déplacé produit des barbarismes insupportables, 238; — persiste dans les langues et dans leurs dérivées, 249, 250; — a joué un rôle immense dans la formation de notre langue, *ib.*;— mis au premier rang par les grammairiens, 252 à 257; — remarqué et noté plus tard que la quantité prosodique, 207;—produit des effets qui ont été d'abord attribués à cette quantité, 207, 257.
Accent aigu ou grave, 323; — ne tombe pas en français comme en grec, en latin et italien sur une syllabe dans chaque mot, 363.
Accentuation (l') grecque, 347; — a été l'occasion première de certaines règles de prosodie qui semblent la régir, 348.
Accentuées (syllabes) longues ou brèves, 384 et suiv.;—sont longues en italien, 385, et en grec moderne, *ib.*; — le sont surtout à l'oreille quand elles sont pénultièmes ou antépénultièmes, 386; — deviennent brèves dès qu'elles perdent l'accent, 387.
Accompagnements (les) ont deux objets, 302; — sont simultanés ou intercalés, 303; — des Grecs étaient-ils réguliers? 314.
Actifs (verbes) ou voix active dans les verbes latins, 405 à 413.
Acuité, 341.
ADAM (Adolphe), 463, 464.
ADJOINTS (sons), 283.
ADRIEN (l'empereur), 151, 152.
AGATHIAS, 437.
Aigu (l'accent) a une signification équivoque, 327.
ALEXANDRE (M.), 43, 51, 154, 252, 276, 336, 340, 384.
ALFIÉRI, 449.
ALLARD (Mlle), 174, 185.
ALYPIUS, 355.
Amphibraque (l') rejeté de la rhythmique ancienne, 61; — renverse toute assimilation entre les rhythmes anciens et nos mesures musicales, 62.
Amphimacre changé en dactyle, 246, 247.
AMPHION, 270, 275.
Anabase, 376.
ANACRÉON, 435, 436, 439.
Anatase, 320.
Anciens (les) n'avaient pas l'art d'écrire la musique, 106; — ni les logarithmes, 108; — ne s'accordent pas sur la quantité prosodique, 236.

Anénexis, 320, 333.
Anèse, 320.
Anonyme (l') de Bellermann et de M. Vincent, 99, 100.
Antiquité (l') est souvent admirée avec excès, 433 à 439; — est souvent une antiquité factice, 437; — doit rester le domaine des érudits, 439.
Antithèse, 226.
Antithète, distinct de l'antithèse, 226, 229, 320.
Apodose, 376.
Apollonius Dyscole, 243.
Apulée, 164, 177, 178.
Archiloque, 435.
Archimime, 171.
Architecture comparée à la musique, 366 et suiv.
Ariane, 424.
Aristarque, 12.
Aristophane de Byzance, 12, 293.
Aristote, 19, 20, 22, 25, 36, 54, 64, 211, 228, 232, 274, 294, 340, 377, 442, 450.
Aristoxène, 42, 89, 99, 100, 204, 278, 316, 318, 329, 331, 332, 337, 349, 350.
Arsis (l'), 18, 50, 51, 154 à 159, 251, 322, 347; — entendue depuis le second siècle jusqu'à nous comme la partie forte d'un mot ou d'un pied, 51, 52; — ne peut tomber sur le milieu d'une syllabe, 62.
Art (un) avoué exige des méthodes, 188; — ne peut faire de progrès que s'il est exactement défini et circonscrit, *ib.*; — et cultivé exclusivement, 189; — en commençant se fait des théories fausses, 367; — dramatique (lettre sur l'), 440 à 456; — dramatique, exposé en ridicule, 441; — discussion de cette exposition, 442 à 446; — l'art dramatique consiste en quoi? 446, 447; — et doit avoir ses règles, 451.
Athénée, 2, 204, 312.
Augustin (saint), 39, 40, 41, 44, 54, 55, 105, 106, 147, 155, 204, 251, 308, 309; — n'a point parlé dans son *De musica* de notre mesure isochrone, 44; — analysé et discuté, 56 à 80; — part de principes abstraits sur lesquels il fonde toute sa théorie, 57, 64; — pose des règles prosodiques en l'air, 66, 67; repousse les pieds de plus de quatre syllabes, 67; — égale les pieds avec des silences, 68; — établit arbitrairement la limite des vers, 70; — imagine 568 espèces de vers dont pas un n'est usité, 72; — confond les mesures, 73; — se trompe sur les vraies conditions des vers, 74; — y oublie l'arsis et la thésis, 75; — ne peut pas scander les vers d'Horace, *ib.*; — propose des scansions impossibles, *ib.* et 76; — demande dans les vers une égalité de fantaisie, 77; — exige le vers adonique à la fin de la strophe saphique, 80.
Aulu-Gelle, 198.
Aurélien de Réomi, 51.
Ausone, 169.
Auteurs qui ont traité de la danse, 161; — dramatiques, 443, 444; — doivent réunir plusieurs qualités, 452 à 456; — ne peuvent pas se diviser en *littérateurs* et *arrangeurs*, 455.

Bacchius, 116.
Bailly (Guillaume), 244.
Bailly (J. Sylvain), 271.
Ballon, danseur, 173.
Balzac (de), 453.
Baron (l'acteur), 191.
Baron (M.), 164, 165, 175.
Barres de mesure. Voyez *Stanguettes*.
Barthélemy, 358.
Batteux, 11, 15, 231, 274, 293, 328, 338, 372, 373.
Bayard, 448.
Beauchamp, compositeur de ballets sous Louis XIV, 165, 173, 174, 423.
Bekker (Imman.), 182, 207, 233, 236, 240 à 244, 252, 254, 332, 333, 341, 344, 351.
Bellermann (M.), 97, 98.
Berlioz (M.), 94, 129, 130.
Bertaut, 143.
Bèze (Théodore de), 387.
Biagoli, 152.
Blasis (M.), 164, 165.
Blondy, danseur, 173.
Boëce, 272, 278, 297, 330, 365.
Boileau, 4, 374, 443.
Boisseaux (M.), 464, 467.
Bonnet, 162, 164, 171, 188, 424.
Bouchet (Jean), 143.
Bouillet (M.), 422.
Bourgeois gentilhomme (le), 13, 34.
Bourrée, 177, 189.
Bousquet (Georges), 94.
Branle, 177, 189.
Brasseur (M.), 172.

Brèves (syllabes). Voyez *Longues*. — (la plus) des deux voyelles ε et ο chez les Grecs, 243; — par nature et par position, 323, 336.
Bruit opposé au son, 353.
BRUNCK, 438.
BRYENNE, 337.
BURETTE, 99, 114, 275, 276, 306, 314, 325.
BURMANN, 8.
BURNOUF, 22, 216, 238, 392, 398, 403, 404, 411, 419.

Cadence, 49. Voyez *Rhythme*.— de la danse ancienne, 179; — n'était pas isochrone comme la nôtre, 180; — dépendait du rhythme des paroles, 180, 181; — concourait avec les syllabes accentuées les plus fortes, 182, 183; — était marquée par des tapeurs à semelles de fer, 183, 184, 187, 189.
CAHUZAC, 162, 164, 166, 178, 179, 188, 190, 422.
CALLINUS, 208.
CAMARGO (Mlle), 174.
CALPURNIUS, 166.
Cantilène (la) est le vrai fondement de la musique, 281.
Capanée, danse antique, 169.
CAPPERONNIER, 246.
Cardinales (notes), 371.
CASSIODORE, 272.
Catabase, 375; — (signe de la), *ib.*
Caténexis, 332, 333.
CATULLE, 198.
Césures distinguées par les métriciens, 302; — naturelles dans les hexamètres latins, 306; — s'établissent sur un mot dont la dernière syllabe s'élide, 307.
CHAMPMESLÉ (la), 328.
Changement (en musique ancienne ou en rhythmique), 108, 298 à 301, 338, 346.
Chant (le) est-il l'origine des vers? 265 et suiv.; — diffère de la simple parole, comment? 266; — est un produit de l'art, 267; — s'entend en plusieurs sens, 268; — du discours et de la musique, 337, 338.
Chanter, chez les anciens; ce que c'était, 276.
CHARISIUS, 254.
CHATEAUBRIAND, 453.
Chatte blanche (la), 178.
CHÉNIER (André), 434.
CHÉRÉMON, 25.
CHÉRUEL (M.), 422.
Chœurs tragiques (les) des anciens étaient des branles, 178, 186; — devaient suivre la cadence marquée par les tapeurs, 187.
Chorée, danse en chœur, 382.
Chorégraphie, 174; — de Feuillet, *ib.*;— du sieur de la Cuisse, 428.
CHORON, 101, 356.
Chromatique (genre), 323; — chez nous, *ib.*;— chez les anciens, 324; — ne paraît pas avoir été exécuté par les chanteurs anciens, 325; — ne se trouve pas dans le plain-chant authentique, *ib.*
CICÉRON, 6, 7, 35, 36, 40, 49, 52, 53, 69, 187, 193 à 201, 204, 223 à 230, 245, 256, 257, 258, 268, 321, 364, 391.
Cithare, 332, 334; — était une sorte de tympanon, 335, 340; — se joignait chez les Grecs à d'autres cithares, 358.
CLAIRON (Mlle), 379, 380.
Cocasseries (les) *de la danse*, 172.
COLALTO, 172.
COLIN, traducteur de Cicéron, 7, 194, 195, 197.
Comédien (le) *d'Étampes*, 172.
Communes (syllabes), inventées pourquoi? 242, 332.
COMPAN, 164.
Conditions (les) de la fabrication des pièces diffèrent de celles de l'art, 443 à 446.
Conduite rhythmique, 298 à 301, 320, 370.
Conjugaisons (les) latines dépendent de la voyelle qui y domine, 406; — distinguées en trois groupes par les grammairiens latins, 407; — sont vraiment au nombre de quatre, *ib.*; — la conjugaison brève ou troisième ordinaire doit être séparée des autres, 408; — en est l'origine ou le produit, *ib.*; — mixte, n'est pas une cinquième conjugaison, 409, 410.
Consonnances, 282; — chez les anciens, étaient tout autres que chez nous, 304.
CONSTANTIN CÉPHALAS, 437.
Continu (son ou voix), 349.
Contredanse, 176; — mal définie par l'Académie, 421; — vient de *contre* et *danser*, 422; — est toute française, 423; — était connue au dix-

septième siècle, 424 ; — a tiré de la *country-dance* anglaise le plus grand nombre de danseurs, 424; — est toujours au fond celle de Pécourt, 426, 427 : — s'est modifiée et multipliée de 1725 à 1760, 430, 432.
Coq-à-l'âne singulier, 126.
Cordace, 169, 170.
CORNEILLE, 446. 449.
Correspondant (le), 28, 43, 47, 49, 82, 96, 123.
Couleur du son, 353 ; — désigne le timbre, *ib.*
Country-dance (la), 422 à 424 ; — était une sauterie, 425, 429; — introduite en France entre 1715 et 1725, 426; — confondue avec la contredanse, *ib.*
Coupé (style), 376; — (effet acoustique du), *ib.*, 377.
Cours supérieur de grammaire, 68, 73, 376, 406, 414.
Critique (règles de la), 28; — (l'ancienne), analysait les ouvrages, 83; — (la) devient irritante par la manie de rapporter tout à soi, 84 ; — littéraire définie, 96, 98; — des ouvrages peut être revisée, *ib.*; — page par page, ligne par ligne est méprisable, 97; — de nos jours, 457; — n'analyse et souvent ne comprend pas les ouvrages, 458; — répète les jugements reçus, *ib.*
Crousma. Voyez *Percussion*, *Frappé*.
Cyclope, danse antique, 169.

DACIER, 276.
DACIER (Mme), 88, 93.
Danse (qu'est-ce que la)? 159; — (qu'était la) chez les anciens? *ib.*; — est pour nous une saltation réglée pour le plaisir des yeux, 160 ; — mal connue de la plupart des auteurs qui s'en sont occupés, *ib.*; — était, chez les anciens, mêlée d'arts tout différents, 161; — comprend essentiellement les pas, les gestes, les figures et la cadence, 164, 189; — était mal déterminée chez les anciens, 168; — se réduisait chez eux à la pantomime, 173 ; — a pris sa forme sous Louis XIV, *ib.*; — est constituée chez nous comme un art, 176; — ne l'était pas chez les anciens, *ib.*; — n'y était qu'un rudiment d'art, 189.
Danseurs (les), 167, 169, 170; — chez les anciens n'étaient pas, comme chez nous, élèves les uns des autres, 173 ; — étaient surtout des pantomimes, 189.
DAUBERVAL, danseur, 174, 185.
Décant ou discant, 368.
Déclinaisons latines, 392 et suiv.; — contractes, *ib.*; — ne dépendent pas réellement du génitif, 393, 394 ; — mais de la voyelle qui y domine, *ib.* et 400 ; — peuvent être regardées comme produites par des contractions, 395 ; — forment trois groupes, *ib.*; — la première et la cinquième, *ib.* à 398; — la deuxième et la quatrième, 398 à 400 ; toutes les cinq, 401.
DÉDALE, 424.
DE LA CUISSE, 427, 428, 432.
DE L'AUNAIE, 166, 170, 175, 183, 190, 191.
Degrés d'harmonie dans la voix humaine, 146.
Demi-coupé, 165.
Demi-ton, 107.
DÉMOSTHÈNE, 390.
DENYS d'Halicarnasse, 2, 3, 4, 11, 20, 79, 142, 205, 231, 258 à 260, 293 à 295, 327 à 329, 338, 341, 342, 345.
DENYS le Thrace, 36, 236, 240, 241, 252, 253, 332, 333, 341, 343, 344, 351.
Déponents (verbes), 418.
DESCARTES, 64.
DESPORTES, 143.
Diagramme des Grecs, 355.
Diapason des voix non distingué par les anciens, 131 ; — général des instruments et des voix, 354 ; — particulier des basses, ténors, contraltos et dessus, 355, 356.
Diastématique, 329.
Diastème, 107, 329.
Diastole, 254, 255.
Diatonique (genre), 323 ; — seul langage complet dans la musique, 323; — admet chez nous deux modes, le majeur et le mineur, 324.
DIDEROT, 175, 455.
Diésis ou quart de ton, 107.
DIOMÈDE, 36, 51, 254, 255, 345.
Discrétive (note), 371.
Discursive (voix) ou continue, 349.
Diton ou double-ton, 107.
Dochmiaque (le vers), 1.
Doigts (les) *de fée*, 461 à 464.
Dominante (note), 371.
DORAT, 184, 185.

D'Ortigues (M.), 318.
Dübner (M.), 219, 220, 222.
Dubos (l'abbé), 161, 164, 175, 188, 276.
Duport, danseur, 174.
Dupré, danseur, 174.
Dutrey (M.), 392, 403, 409, 411.

Éclaircissements (les) sur quelques points de métrique et de musique anciennes sont presque tous des thèses particulières, 141.
Egger (M.), 67, 206, 212, 213, 215, 232, 274, 343, 398.
Élégance, 225.
Élidée (la syllabe) ne comptait pas dans les vers latins, mais était entendue, 193.
Élision, 193; — chez nous, *ib.* et 195; — chez les Italiens, 197; — chez les Grecs, *ib.*; — chez les Latins, 197 à 199; — des consonnes en latin, 199 à 201.
Emmélie, 169, 171.
Empuse, danseuse, 171.
Énarmonie, 321.
Énarmonique (genre), 323; — n'existe chez nous que pour l'œil, 324; — était rejeté par les anciens dans la pratique au moins pour les quarts de ton, 325; — ne consistait peut-être que dans un saut de tierce majeure, 326; — est mal écrit *enharmonique*, 330.
Enclinomènes, 67, 364.
Encyclopédie (grammaire et littérature), 15, 145; — (arts académiques), 164, 422, 425, 429.
Ennius, 199, 382, 383.
Éphore, 228.
Épimères (nombres), 330.
Épimorions (nombres), 330.
Épitase, 331.
Équimembres, 225.
Équisonances, 282.
Erreurs communes sur le passé, 244; — singulières, 302 à 306.
Érudits très-peu dignes de foi quand il s'agit des arts de l'antiquité, 190, 191, 318; — portent souvent alors des jugements absurdes, 191, 307; — ou prennent des mots pour des choses, 268; — sont aussi fort stériles, 320.
Eschyle, 446.
Euclide, 107, 278, 321, 322, 349, 350.
Euripide, 296, 446.
Eustathe, 167.
Expérience rejetée ou dédaignée par M. Wey, 445.

Fauriel, 117.
Femelles (sons), 331.
Fertiault (M.), 164.
Fêtes (les) *vénitiennes*, 173.
Feuillet, maître de danse, auteur de la *Chorégraphie*, 165, 168, 174, 176, 423, 427.
Feu Lionel, 460.
Ficker traduit par M. Theil. Voy. *Theil*.
Figures de rhétorique (les) sont des formes et non des effets du style, 224; — de la danse, 176; — du menuet, *ib.*; — de danses réglées, inconnues aux anciens, 177, 179.
Fleury (l'acteur), 191.
Fortia d'Urban, 179.
Frappé (le), 332, 333.

Galuski (M.), 343.
Gardel, 174.
Gardel (Mme), 167, 174.
Gaudentius, 349, 352, 353.
Gautier (M. Théophile), 453.
Gaza (Théodore), 232.
Gédoyn (l'abbé), 256.
Genres (les) rhythmiques, 46, 298, 327; — de musique chez les anciens, 108, 324 à 326; — chez nous, 323.
Gerbert (le recueil de), 51, 272, 273.
Gérondif, 406.
Gestes, 168; — imitatifs, 169; — imitant les bêtes, 172; — ou même les objets inanimés, *ib.*
Glissantes (syllabes), sont toutes brèves, 385; — peuvent être allongées ou suivies de silence, sans que l'oreille s'en offense, 386.
Goethe, 449.
Gorgias, 229.
Gournay (Mlle de), 86.
Gozlan (M.), 453.
Grammaire (la) chez les anciens, 278; — la syntaxe y manquait toujours, 279.
Grammairiens (les) anciens, 12, 40; — comptaient la quantité autrement que les métriciens, 344; — ont rangé bizarrement les temps des verbes latins, 402; — y admettaient un optatif, 404; — confondaient le participe avec l'infinitif *ib.*; — admettaient deux temps à

l'impératif, 405 ; — avaient remarqué la persistance de la voyelle dans les diverses conjugaisons, 407;—avaient recueilli beaucoup de pièces de vers, sans marquer leur préférence, 438, 439.
GRAVINA, 276.
GRESSET, 23.
GRÉTRY, 29, 275, 319, 378 à 380.
GROS, 4.
Grue (danse de la), 179.
GUI d'Arezzo, 51, 273.
GUIMARD (Mlle), 174.
Guitare, 335, 358.

HALÉVY (M. Léon), 43.
HÉPHESTION, 5, 36, 79.
Heptapode (vers) composé d'un saphique et d'un adonique, imaginé par les modernes, et tout à fait inconnu aux anciens, 79.
HERMANN, 310.
HÉRODIEN (le grammairien), 242.
HÉRODOTE, 162, 169.
Hexamètre (origine du vers), 204, 210.
Hiatus exclu de nos vers, 143; — (règles des) souvent arbitraires, 145, — chez les latins, ce que c'était, 199.
Histoire (l') d'une science ne fait pas partie de la science, 369.
Homalisme, 253, 341.
Homéoptote, 225.
Homéoteleute, 225, 229.
HOMÈRE, 161, 197, 198, 203, 204, 211, 239, 241, 275, 389; — n'a jamais pensé à la prosodie, 209, 217.
HORACE, 3, 71, 75, 81, 119, 166, 169, 295, 296, 306, 311, 319, 320; — est plus régulier que ne le croit M. Vincent dans l'accentuation de ses hexamètres, 120; — a cherché et non pas rencontré l'accentuation régulière de ses vers adoniques, 121.
HOUSSAIE (M. Arsène), 453.
HUBAULD DE SAINT-AMAND, 272, 318.
Hypatoïde, 341, 351, 353.
Hyperboloïde, 341, 351, 353.
Hyphen, 254, 255.

Iambique (le vers), 2.
Iliade, 197.
Inchoative, 371.
Incises, 147.
Instruments de musique des Grecs divisés en trois classes, 101 ; — non compris les instruments de percussion, 102; — ces derniers étaient fort nombreux, 170.
Intervalles en musique, 107 ; — mélodiques selon les anciens, *ib.*
Intonation (l') varie dans le langage ordinaire, 371 et suiv. Voyez *Langage*.
ISIDORE de Séville, 51, 272.
Isocolons, 225, 229.
Isochrone (mesure). Voyez *Mesure*.
ISOCRATE, 228, 229.

JADIN, 428.
Jérusalem (*la*) *délivrée*, 197.
Jocko, 172.
Journal de l'instruction publique, 1, 27, 30, 39.
JUVÉNAL, 163.

LABORDE, 110.
LA CONDAMINE, 360.
LAFAGE (M.), 86, 101, 129, 264, 266, 269, 271 à 273, 285, 288, 289, 310, 318, 356, 364, 371, 375, 377, 378.
LA FONTAINE, 292.
LA HARPE, 442, 450.
LAMARTINE (M.), 453.
LAMOTTE, 88, 93, 267.
LANCELOT, 8, 392, 393, 396, 398, 399.
Langage (le) admet des intonations différentes, 372 ; — et des différences de son, de durée, d'intensité, *ib.* ; — les différences d'intonation proprement dites, 373 ; — sont petites et ne se mesurent pas, *ib.* ; — n'ont pas de nom ni de signe, *ib.* ; — sont cependant sensibles par la voix seule, 374 ; — encore mieux par les instruments, *ib.* ; — abaissement du son ou catabase, 375 ; — son signe, *ib.* ; — haussement du son ou anabase, 376 ; — son signe, *ib.* ; — protase et apodose dans une période ou dans une stance, *ib.* ; — effet acoustique du style coupé, *ib.* ; — caractère phonique de l'interrogation, 378 ; — défauts dans l'intonation du langage, 379.
LANY (Mlle), 174.
LARCHER, 169.
LECLAIRE (M.), 403.
LE CLERC (M.), 194, 195, 197, 224, 225, 227, 229.
LEGOUVÉ (M.), 461, 462, 463.

Lemaire (éditeur d'Horace), 4.
Lemaire de Belges, 143.
Lepicq, danseur, 174.
Leret (M.), 440.
Lhomond, 402.
Lieu (du son), 352.
Linus, 270.
Littré (M.), 249.
Longin, 11.
Longues et brèves (origine des) d'après saint Augustin, 58; — déterminées par l'autorité, non par la sensation, 59; — conçues ou estimées et non senties, 65, 66; — étrangères à l'harmonie des vers, 145; — y ont plus d'influence chez les Romains que chez les Grecs, *ib.*; — n'ont qu'une valeur de compte, 203; — ont été distinguées nettement depuis le temps de Simonide, 206; — par nature ou par position, *ib.*, 239, 242, 335; — réelles ou conventionnelles, 232, 234, 249, 251; — réelles dépendent de l'accent, 239, 384; — par position ne déplacent pas l'accent, 239, 240; produites de dix façons, 240; — (la plus) l'η ou l'ω, 262; — expliquées d'une manière singulière, 243, 244; — n'influaient pas sur la prononciation des langues, 253 à 257; — de trois ou de quatre temps, 345; — plus souvent accentuées que les brèves en grec et en latin, 389 à 391.
Longueur (la) des syllabes n'était pas constante, 234; — prosodique ou d'opinion opposée à la longueur réelle ou sentie, *ib.*; — réelle portait toujours sur la syllabe accentuée, 238, 239; — prosodique était de pure convention, 240.
Lopez de Véga, 449.
Louis XIV, 173, 319, 423 à 425, 467.
Lucien, 161, 162, 168, 169, 170, 171, 179, 183, 184, 186.
Lucile, 199.
Lucrèce, 200.
Lulli, 165, 424.
Luth, 335, 358.
Lycurgue, 212.
Lyre, 334; — moderne, n'est pas du tout la lyre antique, *ib.*
Lyriques (les vers), des Grecs étaient-ils de véritables vers? 1 à 13; — ce qu'ils étaient réllement, 55, 56.

Mablin, 149, 150; — s'est trompé sur la condition essentielle des vers latins, *ib.*; — a rejeté à tort une idée de Scoppa, 151.
Mâles (sons), 322.
Malherbe, 143.
Mallius (Théodore), 6, 20.
Mandoline, 335.
Manzoni, 449.
Marcel, 173.
Mariage (le) *de Figaro*, 466.
Marmontel, 145, 379.
Mars (Mlle), 191.
Martianus Capella, 272.
Martin (M. Henri), 306.
Masques antiques, 170.
Maupin (Mme), 464, 465.
Médiane ou médiante, 371.
Médiative, 371.
Meibom, 42, 51, 290, 298, 301; — a écrit en notes grecques le chant du *Te Deum*, 106.
Mélampus, 244, 254, 351.
Méléagre, 433 à 435, 438.
Mélesville (M.), 167.
Mélodie de l'oraison, 265; — musicale ou mélos, 336.
Mélopée ancienne (la), 108; — n'était le plus souvent qu'une déclamation, 276; — était nommée chez les Grecs, mais mal définie, 276 à 278; — (diverses sortes de), 277; — n'avaient de commun que le rhythme, *ib.*; — considérée comme art, était quoi? 278; — mieux définie par un musicien moderne, 277, 278; — ne supposait pas la mesure isochrone, 285; — définie exactement, 287, 334, 371.
Mélos (le), 277, 336; — où observé d'abord, 337; — musical ou discursif, *ib.*, 338.
Membres de période, 147.
Ménandre, 19, 446.
Mésoïde (voix), 338, 353.
Mesure (notre) musicale définie, 45; — est absolue et n'admet pas les à peu près, 46, 61; — à 5 ou 7 temps, n'existe que par exception, 47, 61; — n'a rien de commun avec les rhythmes anciens. Voyez *Rhythme*; — isochrone était fort peu connue des anciens, 107, 108, 180, 186, 285, 288, 289, 297.
Métabole. Voyez *Changement*.
Métaphores (les) doivent être écartées du langage des sciences, 33, 42.
Méthodes (les) pour l'étude des arts, 188.

Mètre (le), 14, 21, 22, 52. 223, 339: — n'est que le calcul appliqué aux vers, 23, 300; — peut rester le même quoique le rhythme change, 24; — ne s'applique qu'aux vers et se prend quelquefois pour eux, *ib.* et 53; — défini, 52, 53, 55; — déterminé par les syllabes longues ou brèves, 53; — était toujours un rhythme, 52; — (origine du), 69; — augmentait l'harmonie du vers, comment? 248; — n'en représente aucunement la prononciation, 292. Voyez *Scansion*.
Métriciens, 344.
Métrique (la), 142, 193, 339; — confondue quelquefois avec la rhythmique, *ib.*; — (histoire de la), 143, 144; — était souvent conventionnelle et sans influence sur l'harmonie du vers, 144, 145; — y influait au contraire dans certains cas, 146; — et est devenue plus compliquée et plus exigeante par le temps, 149.
Meursius, 164. 167, 172.
Miller (Mlle). Voyez *Mme Gardel*.
Mimes, 170, 171.
Modales (notes), 371.
Mixolydien (mode), 377.
Modernes (les) retrouvent chez les anciens tout ce qu'ils ont chez eux, quand c'est un parti pris, 106.
Modes dans la musique ancienne, 108; — ressemblaient à nos tons, 184; — majeur et mineur nés de l'octave, *ib.*; — dorien et lydien s'accompagnaient chez les Romains, 306; — des verbes comparés aux temps mal à propos, 403; — sont en latin au nombre de cinq, deux impersonnels et trois personnels, 311.
Modulations, 283.
Molière, 153, 447.
Montaigne, 85, 86, 132, 448.
Monteverde (Claude), 283.
Morphasme, 172.
Moyens employés pour étudier et retenir les verbes, 402.
Musique ancienne obscure et difficile en quel sens, 127; — n'était qu'un rudiment d'art et admettait des règles fausses, 130, 305; — changeait les brèves en longues, et *vice versâ*, 259, 261, 262; — ne changeait pas l'accent des mots, 263; — ne pouvait pas s'écrire, 271; — ne nous a pas laissé de ses produits, 280; — était au fond la même chose que la nôtre, 280 et suiv.; — repoussait les quarts de ton dans la pratique, 280, 315; — était comme la nôtre fondée sur la cantilène, 281, et non sur la quarte ou sur l'octave, 282; — avait un rudiment d'harmonie dans la pratique, 285; — n'était pas mesurée, 288, 297; — était d'abord toute science et tout art et non déterminée comme chez nous, 339, 340; — ne produisait rien de semblable à nos airs, 359; — mais bien des chants analogues à nos récitatifs, 366.
Musset (A. de), 442, 453.

Naucrate, 228.
Nète, 340.
Nétoïde (voix), 341, 353.
Neumes, 273.
Neutres-passifs (verbes), 419.
Nicolo-Poulo, 239.
Nicomaque, 334, 341, 349.
Nombre, 49. Voyez *Rhythme*. — Dans les verbes latins, marqués par les dernières lettres, 414.
Notions ou règles ou principes des arts, 367; — divisées en quatre espèces, *ib.*; — étrangères à l'art et même absurdes, *ib.*; — relatives à l'art mais fausses, 368; — vraies mais inutiles, *ib.*; — propres à l'art, mais devenues inutiles par la suite, 369.
Noverre, 162, 166, 167, 173, 174, 175, 178, 184, 423, 427.

Obscurité (l') de la question du rhythme vient du sujet même, 14; — des termes qui ne sont pas définis, 16; — des termes anciens qui ne sont pas suffisamment expliqués, 17; — de l'assimilation faite à tort entre des choses très-différentes qui ont le même nom, *ib.*; — des mots grecs ou latins d'un sens très-vague auxquels on donne un sens précis, 18; — ou qu'on interprète arbitrairement, *ib.*; — reprochée à M. Vincent, 126; — de la musique ancienne, 127.
Observations sur les conjugaisons françaises, 414.
Octave, division dans notre échelle musicale, 281; — a créé la tonalité, 282; — les modulations, 283; — et

les modes majeur et mineur, 284; — et a contribué aux progrès de la musique, 285, 327.
ODON (l'abbé), 51, 272.
OLEN, 211.
OLIVET (d'), 387.
OLYMPUS, 113, 313, 314, 321, 325.
Orchésis, 170, 175, 188. Voyez *Saltation*.
Orchésographie, 174.
Orchestique, 169.
Oreille (l') est très-tolérante pour l'allongement ou l'abrégement des syllabes, 386.
ORPHÉE, 211.
Ours (l') *et le pacha*, 172.
Ours (l') *et la sentinelle*, 172.
OVIDE, 71, 177, 308, 339.

PALÉMON (Rhemn.), 394.
Pantomime (la), 161, 163, 167, 169, 170, 188.
Pantomimes (les), 167, 170.
PARISOT (M.), 384.
Parole (la) diffère du chant, 266; — est produite immédiatement par la nature, 267.
Pas de danse, 164; — réduits à cinq espèces, 165; — modifiés de diverses façons, *ib.*; — déterminés par les positions, *ib.*; — composés ou particuliers à certaines danses, *ib.*; — de menuet, *ib.*; — mal distingués et non nommés par les anciens, 166; — figures des contre-danses, 428.
Passifs (verbes), 414, 415.
PÉCOURT, 173, 174, 176, 423, 424, 426.
Percussion (les instruments de) ne répondent pas du tout aux καθαπτά des Grecs, 102; — (accompagnement par), 237; — indice du rhythme chez les anciens, 300, 332, 333.
Périclase, 253, 343.
Période (dans la rhythmique), 47, 290, 291, 293, 344, 346; — musicale, 297; — (passage de la rhythmique à la musicale, 361 et suiv.
Périodes (dans la rhétorique), 147; — (les) ont précédé les vers), 149; — inventées, 227.
PERLET (M.), 172.
PERNE était un artiste et non pas un savant, 106.
Personnes, dans les verbes latins, marquées par les dernières lettres, 414.
Petit traité des figures et des formes du style, 376.
PHÈDRE, 23.
PHÉMONOÉ, 211.
Phthongue, 352.
PHILIPPE de Thessalonique, 437, 438.
PHILIPPE D'ORLÉANS (le régent), 425.
Pieds de vers, 50; — étaient prononcés plus ou moins vite, 59; — n'avaient qu'une valeur de convention, 60; — exigeaient une arsis et une thésis, 67; — étaient limités naturellement dans leur longueur, *ib.*; — viennent du mètre, *ib.* et 69; — inventés, 210; — avaient, comme composés d'arsis et de thésis, une harmonie attribuée mal à propos à la quantité prosodique, 258; — métriques et rhythmiques, 345, 346.
PINDARE (les vers de), 1, 10, 37; — rappelé ou cité, 295, 296, 302, 310, 313.
PIRON, 360.
PISISTRATE, 212, 230.
Plain-chant, monument de la prononciation ancienne du latin, 238, 375, 378; — allonge toujours les voyelles accentuées, 263; — (règles du) à cet égard, 264; — a son mérite, quoique non mesuré, 288; — n'admet pas le chromatique, 325; — syllabique, tout à fait conforme pour le rhythme à la prononciation des Romains, 364, 365; — seul reste de la musique grecque, 371.
PLATON, 41, 168.
Plausus (le), 62; — était le signe de la thésis avec la main, 155.
PLAUTE, 398.
PLÉTHON, 51, 154.
PLUTARQUE, 107, 113, 148, 149, 215, 303 à 305, 313, 316, 317, 321, 322, 325, 357.
Poëme, 344.
Polyphthongue, 334, 335, 344.
Poser la voix, 331, 332.
Positions dans la danse, 165.
POTRON (M.), 460.
Poudre (la) *de Perlinpinpin*, 172.
PRÉVÔT (Mlle), 173.
PRISCIEN, 2, 30, 51, 157.
Prononciation (la) de la prose et des vers était la même au fond, 193; — n'avait aucun égard aux brèves et longues prosodiques, 253; — dépend du rhythme ou de l'accen-

tuation, 292; — et non de la scansion ou du mètre, 292, 293; — d'une strophe d'Horace, 296.
Prose opposée aux vers, 36, 147; — il n'y a pas place pour une troisième forme de langage, 37.
Prosodie. Voyez *Règles prosodiques;* — est toujours négligée quand les vers ne sont pas écrits, 213.
Prosodie de l'école moderne, 73.
Protase, 376.
Protée, 171.
PTOLÉMÉE, 42, 305, 325, 330, 349, 350, 352.
Public (le) n'est pas composé de connaisseurs, 437; — apprécie très-peu les beautés qu'on ne lui a pas expliquées, 463; — est en général fort ignorant, 467; — avale jusqu'à satiété les combinaisons ou plaisanteries connues, 467.
PUTSCH. *Voyez* tous les grammairiens latins qui sont rapportés à son édition.
Pyrrhique, 161, 169.
PYTHAGORE, 307, 327.

Quantité (la) est naturelle, 103; — et alors elle s'accorde avec l'accentuation, 248; — ou prosodique et conventionnelle, 182, 203, 253, 240; — celle-ci n'était pas inhérente à la langue grecque, 217; — elle n'a fait que régler le vers, *ib.;* — contrariait souvent l'accentuation, 235; — était laissée de côté dans la prononciation, 240 à 246; rappelée et recommandée par les grammairiens par parti pris, 246, — changée dans les vers, 246, 247; — changée par la rhythmique et la musique, 259, 260; — se perdit absolument dans la décadence du latin, 249; — a souvent dépendu de l'accent, qu'elle paraissait régler, 344, 348; — n'est pas niée par moi, mais seulement restreinte, 382; — reste théoriquement la même sur les syllabes des mots, 387; — ne dépend pas dans sa réalité du nom donné à la syllabe, 388; — a des règles mal formulées, 388; — mais qui régissent et doivent continuer de régir la métrique, 389.
Quarte ou tétracorde, division dans l'échelle des sons, 280, 281, 327.
Quarts de ton, rejetés par les musiciens grecs aussi bien que par nous, 280, 314 à 318; — étudiés, 315 et suiv.; — rejetés par l'oreille et laissés au discours ordinaire, 318.
QUICHERAT (M.), 5, 8, 21, 64, 65, 66, 79, 118, 198, 202, 295, 302, 311, 381 à 384, 388; — explique d'une manière particulière la longueur ou la brièveté des voyelles en latin, 384.
Quinte, 327.
QUINTILIEN (Aristide), 17, 20, 39, 40, 41, 44, 105 à 108, 192, 289, 297, 298, 316, 322, 335; — étudié et discuté, 45 à 54; — n'a jamais parlé de notre mesure isochrone, 44 à 48; — définit le rhythme, 50; — et le mètre, 52, 53; — s'est égaré dans les explications métaphysiques, 109; — a mis ensemble cependant les choses de même nature, 110.
QUINTILIEN (Fabius), 8, 9, 11, 12, 18, 20, 23, 25, 36, 55, 68, 69, 147, 204, 237, 238, 255, 268, 299, 300, 345, 396, 398.

RACINE, 262, 328, 443.
RAMEAU, maître de danse, 165, 168, 174, 176, 425 à 430.
RAMEAU (Phil.), 382, 422.
REISKE, 321, 342.
Registres dans la voix, 355, 356.
Règles (les) établies *à priori* se contredisent souvent et surtout ne sont pas conformes à la pratique, 63, 367; — prosodiques, 144; — sont quelquefois étrangères au rhythme, 145, 148; — quelquefois y sont conformes, 146; — se sont formées, quand et comment? 217, 220 et suiv. — ont ensuite régi le vers, 203; — n'ont pas toujours existé, *ib.;* — ont été tirées des vers, 204; — suivant deux principes, 209; — ont demandé pour cela un fort long temps, 211; — ont été souvent formulées d'après l'accent, 348; — données au début des sciences, sont souvent rejetées plus tard, 367.
REMI, d'Auxerre, 272.
Rémission de la voix, 45.
Renaissance (la), 166, 423.
REPOSIANUS, 166.
Revue de l'instruction publique, 1, 14, 202, 233, 381, 384, 392, 402.
Rhythme, 14, 21, 22, 223, 228, 348; — vient de l'alternative des

syllabes accentuées et des syllabes glissantes, 22, 23, 293; — n'existe que dans le discours prononcé, 23; — pris en trois sens par les anciens, 45, 46; — consiste dans les arsis et les thésis, 46, 51, 52; — ne suppose pas du tout l'égalité des temps, *ib.*; — n'est ni une ni plusieurs de nos mesures musicales, 47, 61 à 63; — est incomposé, composé ou mixte, 47; — défini et analysé, 49, 55; — forme, après les voix et articulations, le premier caractère harmonique du discours, 146; — dans les mouvements du corps, c'est-à-dire dans la danse, 159; — (progrès du), 224, 229; — a fini par se substituer au mètre ancien dans les vers, 251; — est le principe de la mélopée antique dans toutes ses formes, 277; — opposé au mètre, 292, 299; — détermine la prononciation, 293; — composé ou incomposé, 299.
Rhythmés (temps) et non rhythmés, 46.
Rhythmique (la), 142; — a été quelquefois confondue avec la métrique, *ib.*; — était le réel de la prononciation, 193; — changeait et transposait les valeurs des brèves et des longues, 259, 260; — était l'art de rhythmer, c'est-à-dire de déclamer la prose oratoire ou les vers, 260, 348, 366.
Rhythmiques (genres), 46.
Rhythmoïdes (temps), 46.
Rimes masculines et féminines distinguées, 143.
Romains (les) étaient plus avancés que les Grecs sur ce qui tient à la théorie de l'accent, 237.
Ronde, 177.
Ronsard, 144.
Roquefort, 422.
Rossignol (M.), 1, 2, 8, 293, 294, 342.
Rousseau (J. B.), 22, 311, 314.
Rousseau (J. J.), 44, 274, 278.
Rufin, 246, 247, 311.

Sabatier, 15.
Sainte-Beuve (M.), 433, 434; — prête aux Grecs ses idées, 435, 437.
Saint-Leu (le prince de), 73.
Saint-Simon, 467.
Saltateur, 343.
Saltation (la), 160, 175, 188, 343; — représente plusieurs arts très-différents, 161, 175, 188; — (écoles de) chez les anciens, 167.
Sallé (Mlle), 174.
Sambuque, 334, 335, 349.
Samson (M.), dans la *Camaraderie*, 377.
Sand (Mme), 442, 453.
Sandeau (M.), 453.
Sapho, 78, 79, 439.
Saturniens (vers), 204.
Sauts périlleux, 161.
Scansion, 291, 292; — ne représente que le mètre et non la prononciation du vers, 292, 293.
Schiller, 449.
Sciences difficiles, 127; — pratiques toujours aisées dans la théorie, *ib*; — de nos jours sont longues et fournies, 369; — ne l'étaient pas au commencement, *ib.*; admettaient des règles et des détails qu'il a fallu exclure plus tard, 371.
Scoliastes (les), de Denys le Thrace, 36.
Scoppa, 151, 248.
Scot, 51, 246, 331.
Scribe, 167, 460, 461 à 464, 467.
Semi-déponents (verbes), 418.
Sémion, unité de valeur dans la métrique ancienne, 23, 152, 300.
Sénèque, 181, 292, 293, 299, 362, 364.
Séparation de la prononciation et du geste, 170.
Sergius, 51.
Séries des temps dans la conjugaison latine, 406; — sont quatre pour le présent, *ib.* et 411; — il n'y en a qu'une au parfait, 410, 411; — établies dans les tableaux, 412 et 415; — étudiées, 413 et 414.
Sicinis, 169.
Signes (les) d'expression et d'abréviation manquent dans la musique grecque, 130; — de la catabase, 375; — de l'anabase, 376.
Silences évalués dans les vers, 68 et suiv.; — remarqués et indiqués par Quintilien, 68; — produits par la nécessité de respirer, *ib.*; — n'ont jamais une valeur appréciable, *ib.*, 70, 71.
Simonide, 206, 207, 209, 293, 296.
Sophocle, 187, 446.
Soulié (Fr.), 453.
Stella, analysé et étudié, 452, 454.

Stésichore, 275.
Strabon, 36.
Suidas, 17, 18.
Surtension de la voix, 45.
Syllabes finales des vers grecs ou latins sont communes, pourquoi ? 71 ; — longues, brèves, communes. *Voyez* ces mots.
Syntaxe (la) manquait dans les grammaires anciennes, comme les règles de la mélopée dans les traités de musique, 278, 279.
Système (dans la musique ancienne), 107, 350.
Syzygies, 47, 290, 346. 348 ; — omises dans nos prosodies et non dans les traités de métrique anciens, *ib.* ; — n'étaient pas, dans la prononciation, équivalentes aux pieds simples, 291, 293 ; — dans la musique, 297.

Tabourot, 174.
Tapeurs à semelles de fer, 183, 333 ; — nécessaires dans la musique et la danse anciennes, 184, 187 ; — affreux à voir et à entendre, 188, 189.
Tartini, 382.
Tase, 45, 350.
Téléphane, 357, 358.
Temps dans les verbes latins, au nombre de vingt-quatre, 405 ; — dépendent de quatre formes primitives qu'il faut bien savoir, 405, 410 ; — peuvent se ranger en deux séries, 405, 406 ; — simples, manquent au passif dans la série du parfait, 406 ; — composés, ne sont pas à apprendre, *ib.*, 417 ; — sont rangés ordinairement dans un mauvais ordre, 411 ; — sont caractérisés par certaines lettres, 413, 414 ; — composés avec le participe passé ou les participes futurs, 418.
Teneur (la) dans le plain-chant, 371.
Ténint (M.), 73.
Térence, 302, 303.
Térentien, 30, 51, 147.
Terminaison des phrases dans le plain-chant, 371.
Terpandre, 275, 313, 314.
Theil (M.), 12, 212, 218.
Théorbe, 358.
Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité, 19, 43, 44, 51, 69, 138, 144, 149, 150, 158, 180, 182, 187, 188, 203, 204, 205, 216, 236, 245, 248, 262, 265, 269, 271, 276, 291, 297 à 299, 303, 306, 317, 336, 339, 340, 348, 365, 381, 388 ; — *de grammaire*, 149, 204, 211, 244, 270 ; — *de littérature*, 446, 447 ; — *de critique*, 457, 458, 468.
Thésis (la) opposée à l'arsis, 18, 50, 51, 154 à 159, 251, 331, 347 ; — prise, depuis le second siècle de notre ère jusqu'à nos jours, pour la partie faible d'un mot ou d'un pied, 51, 52.
Thierry (Augustin), 118, 211.
Thrasymaque, 229.
Tierce, dissonance chez les anciens, 305, 306.
Ton (en grammaire et en musique), 107, 108, 351.
Tonalité, 282.
Trénis, 167.
Tri-hémiton ou tierce mineure, 107.
Trois (les) *jumeaux vénitiens*, 172.
Trois (les) *Maupins*, 464.
Tyrtée, 208.
Tzetzès (Jean), 12.

Uchard (M.), 442.
Valérius Probus, 9, 245.
Vandière (M.), 167.
Variantes (les) d'Homère étaient pour l'écriture, 213.
Varron, 65, 308, 309, 393, 398.
Vases (petits) frappés, 344. 349.
Verbes latins (étude des), 402 et suiv. ; — favorisée par les analogies de formes, 403, 404 ; — ont cinq modes, 404 ; — et vingt-quatre temps simples, 405 ; — forment quatre groupes ou conjugaisons déterminées par la voyelle qui y domine, 406 ; — doivent être récités par les terminaisons seules aussi bien que par les mots entiers, 416 ; — c'est surtout quand on rapprend les verbes qu'on a sus que la méthode des terminaisons est avantageuse, 417 ; — verbes déponents, 418 ; — neutres, passifs ou semi-déponents, 419 ; — règles générales et conseils, 420.
Vergara, 244.
Vers, 21 ; — différent du mètre comme l'objet de sa mesure, 24 ; — définis, 25, 54, 55, 344, 349 ; — opposés à la prose, 36 ; — doivent, suivant saint Augustin, être composés de pieds égaux, 58 ; — coupés et non coupés, 64, 65 ; — distingués des mètres, 65 ; — sont nés

d'une certaine égalité des prolations, 69; — grecs n'ont pas autant d'harmonie que les vers latins, 117; — naissent d'un rhythme à peu près égal, 147, 148, 151 à 154; — rhythmiques ou naturels opposés aux vers prosodiques, 148, 211; — rustiques ou poissards, 149; — mesurés ou prosodiques, 211, 215; — (passage des) rhythmiques aux vers mesurés, 215, 216; — prosodiques, se sont perdus, quand et comment? 249 à 251; — viennent du chant, en quel sens, 265; — ne formaient pas, chez les anciens, un tout clos et complet, 294, 295.

Versification française (histoire de la), 143.

VESTRIS, 174.

VESTRIS-ALLARD, 174.

VICTORIN (Maxime), 254, 255.

VICTORINUS (Marius), 18, 31, 236; — (passage de) discuté, 154 à 159; — moins célèbre que Térentien et Priscien, 157; — définit l'arsis et la thésis comme eux, *ib.*; — ne se contredit pas, *ib.* et 158.

VILLEMAIN (M.), 458.

VINCENT (M.) n'est pas toujours poli, 81, 104, 112, 113, 114, 119, 126, 128; — rabaisse volontiers ou même injurie ses contradicteurs, 30, 32, 38, 40, 83, 102, 207; — leur attribue gratuitement des sottises, 87 à 92, 93 à 95, 102, 115, 116, 135, 138, 139; — se trompe souvent sur les mots qu'il ne définit pas ou comprend mal, 10, 44, 55, 73, 100 à 103, 110, 115, 118, 119, 126, 127, 131 à 133, 136, 265, 267, 270, 306, 310, 311, 357; — confond les choses les plus éloignées, 309, 314; — n'analyse pas les ouvrages ou ne saisit pas bien les questions traitées, 41, 56, 80, 82, 122, 126, 302, 308, 311, 312; — suppose chez les auteurs, ou cite inexactement, ou traduit à son point de vue les textes dont il a besoin, ou supprime ceux qui le gênent, 3, 8, 9, 40, 41 à 43, 56, 57, 61, 63, 78 à 81, 89 à 92, 105, 109, 115, 116, 128, 132, 154, 159, 230, 231, 251 et suiv., 304, 305, 316; — imagine aussi les règles et les préceptes, 307, 315, 370; — émet, sans aucune preuve à l'appui, les assertions les plus étranges, 1, 10, 47, 68, 74 à 80, 119, 120, 150, 310 à 312, 319; — présente sa pensée si obscurément, qu'on ne sait pas ce qu'il a voulu dire, 28, 34, 39, 85 à 87, 98, 117, 126, 134; — fait des questions et des plaisanteries singulières, 50, 94, 95, 112, 187; — étonne le lecteur par ses raisonnements, 37, 107, 109, 110, 136, 137, 139; — sait mal la musique dont il parle sans cesse, 129 à 131, 309, 315, 316; — croit l'Académie des inscriptions et belles-lettres engagée dans ses querelles, 124, 125, 131, 132, 135; — se moque des lecteurs du *Correspondant*, 139, 140; — cité simplement, 321, 322, 341, 353, 354.

VIRGILE, 24, 65, 202, 238, 246, 260, 261, 300, 307, 308, 391.

VITRUVE, 368, 370.

Voix parlante ou discursive, ou continue, diffère de la voix chantante ou diastématique, comment? 266; — posée, 266; — dans les verbes latins, 414.

VOLTAIRE, 376, 377, 443.

Voltige (la), 161, 164.

VOSSIUS (Gérard), 15, 393.

WALLIS, 43, 337.

WEY (M. Fr.), 440 à 456; — attribue la chute de *Stella* à des causes imaginaires, 453 et suiv.

XÉNOPHON, 161, 169.

ZOVENZONIUS, 120.

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE.

TABLE ANALYTIQUE.

MÉTRIQUE ET MUSIQUE ANCIENNE.

I. — Des vers de Pindare, 1 à 13.

Les vers lyriques libres des Grecs sont-ils vraiment des vers. Opinion de M. Vincent, 1; — examen de ses raisons, *ib.* et suiv.; — conclusion, 13.

II. — Du rhythme et du mètre, 14 à 26.

Discussion entre MM. Vincent et Rossignol, 14; — obscurité et difficulté de la matière, 15; — défauts de la discussion, 16 et suiv.; — méthode à suivre dans cette question, 21; — définition du rhythme, 22; — du mètre, *ib.*; — du vers, 24; — conclusion, 26.

III. — Lettre au rédacteur du *Journal de l'instruction publique*, 27 à 38.

Occasion de cette lettre, 27; — accusations et critiques de M. Vincent examinées et discutées, 28 et suiv.; — devoirs du critique auxquels il a manqué, 36.

IV. — Le *De musica* de Saint-Augustin, ou examen de l'analyse faite de cet ouvrage, par M. Vincent, 39 à 81.

Occasion de cet examen, 39; — défauts généraux de cette analyse, *ib.*, 40; — ton tranchant et dédaigneux habituel chez M. Vincent, *ib.*; — contre-sens relevés et corrigés, 41; — étude du texte de A. Quintilien, 44; — définition du rhythme, 45; — du mètre, 52; — du vers, 54; — à quoi se réduit la question sur les vers de Pindare, 55; — traité de saint Augustin : l'analyse de M. Vincent n'en est pas une, 56; — premier livre, *ib.*; — deuxième livre, 57; — opinion de M. Vincent sur les pieds chez les anciens, 58; — question des longues et des brèves, 59; — et des pieds, 60; — troisième livre, 62; — erreur des métaphysiciens et danger des principes *à priori*, 64; — examples donnés par saint Augustin, 65 et suiv.; — théorie des silences dans les pieds de vers, 67, 68; — cause première de l'invention des vers, 69; — limite de leurs longueurs, 70; — livre quatrième, *ib.*; — vers proposés et comptés par saint Augustin, 71; — singulières erreurs non remarquées par M. Vin-

cent, 73;— égalité des césures inégales dans l'hexamètre latin, 77; — opinion de M. Vincent sur la strophe saphique, 78, 79;—conclusion, 81.

V. — LETTRE AU RÉDACTEUR DU JOURNAL *le Correspondant*, 82 à 85.

Occasion de cette lettre, 82; — la critique de M. Vincent est injurieuse, *ib.*; — ma réponse se bornera aux personnalités contenues dans son article, 85; — examen de quelques-uns de ses reproches, 85 à 92; — quelques expressions de lui relevées, 92, 93; —caractère particulier de ses plaisanteries, 94; —résumé, 95.

VI. — LETTRE A M. VINCENT SUR SES DEUX ARTICLES INSÉRÉS DANS *le Correspondant*, 96 à 123.

Occasion de cette lettre, 96; —proposition nouvelle faite par M. Vincent, 97; — rejetée par deux raisons, 97, 98; — objet spécial du présent examen, 98; —sur Burette, 99; — sur deux phrases d'Aristoxène, *ib.*, 100; — sur les genres d'instruments chez les Grecs, 101; — sur le sens du mot *chapitre*, 102; — sur le mot *poser en principe*, 103; — sur le mot *sérieux*, 104; — M. Vincent soutient les propositions les plus incroyables, *ib.*, 105; — sur les témoignages d'Aristide Quintilien et de saint Augustin, 105; — sur la mesure musicale, *ib.*; — sur la date des ouvrages, *ib.*, 106; — sur Perne, 106; — sur le défaut de logique, 107; — sur la supposition des ellipses, 108, 109; — sur la mesure dans la musique ancienne, 109; — sur les mouvements dans la musique, 110; — sur le signe du quart de ton, 111; — sur les quarts de ton ascendants ou descendants, 112 à 114; —sur la confusion de l'arsis et de l'accent, 115; — sur le battement de la mesure, *ib.*; — sur une citation de Bacchius, 116;—sur le nombre des pieds sentis dans la prononciation des hexamètres latins, *ib.*; — sur l'harmonie des vers grecs, 117; — sur le nombre des accents dans les hexamètres latins, 118, 119; — sur l'accentuation du vers adonique en latin, 120; — conseil à M. Vincent sur le ton de ses critiques, 121;—post-scriptum, 123.

VII. — OBSERVATIONS SUR LES NOTES DE M. VINCENT, 124 à 140.

Occasion de cet écrit, 124;—quel a été le véritable agresseur? *ib.*;—explication plus obscure que le texte, 126; — en quoi la musique ancienne est difficile, 127; —il faut savoir la musique moderne pour comprendre l'ancienne 128 à 131; — prétention de M. Vincent d'engager l'Académie dans sa querelle, 132; — sur les reproches relatifs à Montaigne et à M. Lafage, *ib.*, 133; — sur la composition du volume de M. Vincent, 134, 135; — sur l'abus de l'interprétation des mots et des choses, 136; — sur les manuscrits publiés par M. Vincent, *ib.*; — la date des ouvrages anciens doit être établie par l'éditeur, 137; — sur la fausseté des allégations de M. Vincent, 138 à 140.

VIII. — ÉCLAIRCISSEMENTS SUR QUELQUES POINTS DE MÉTRIQUE ET DE MUSIQUE, 141 à 380.

Occasion de cet écrit, 141.

I. — *Rhythmique et métrique anciennes.* — Définition, 142; — confusion de l'une et de l'autre fréquente chez les anciens; obscurité qui en résulte, *ib.*; — progrès de la métrique française, 143; — utilité de l'histoire de l'art, 144; — règles purement conventionnelles ou sans effet sur l'harmonie, *ib.* et 145.

II. — *Ce qui fait les vers.* — Rhythme, 146; — membres et incises, 147; — périodes, *ib.*; — vers, *ib.*; — vers rhythmiques ou naturels et vers métriques ou mesurés par pieds et par syllabes, 148; — opinion de Mablin, 149; — condition essentielle des pieds chez les anciens, *ib.* et 150; — l'irrégularité des accents n'empêche pas les vers d'exister, 151; — exemples pris en latin, en italien et en français, *ib.* et suiv.; — conclusion, 153.

III. — *L'arsis et la thésis* (d'après Marius Victorinus), 154; — phrase de cet auteur et conclusion singulière que M. Vincent en tire, *ib.*; — discussion des raisons de M. Vincent, 155; — il n'a pas compris la phrase de l'auteur latin, *ib.*, 156; — il n'a pas comparé les témoignages des autres grammairiens, 157; — ni même lu la page entière, *ib.* et 158.

IV. — *La danse chez les anciens.* — Définition de cet art, 159; — distinction d'avec toute autre saltation, 160; — confusion faite par les anciens, 161 et suiv.; — mot de Noverre, 163; — éléments essentiels de la danse : pas, 164; — pas spéciaux aux diverses danses, 165; — les anciens les ont à peine connus, et surtout ils ne les ont ni distingués ni nommés, 167; — conclusion de Noverre sur la danse chez eux, *ib.*; — Gestes, 168; — gestes imitatifs, *ib.*; — genres de danses chez les anciens, 169; — analogues chez nous, *ib.*; — la danse se réduisait en général à la pantomime, 173; — elle existait si peu comme art distinct qu'on ne voit pas, comme chez nous, les danseurs élèves les uns des autres, *ib.*; — chorégraphie, 174; — philosophie de la danse, 175; — conclusion de ce paragraphe, *ib.*; — figures, définition, 176; — figure du menuet, *ib.*; — figures plus naturelles, rondes, branles et bourrées, *ib.*; — chœur des tragédies anciennes, 178; — figures réglées inconnues aux anciens, 179; — cadence, qu'était-ce chez les anciens? *ib.*; — ce n'était pas notre mesure à deux ou à trois temps, 180; — elle était marquée par les accents, 182; — les accents étaient renforcés par les percussions, *ib.*, 183; — tapeurs avec semelles de fer, *ib.*; — explication d'un mot de Noverre, 184; — différence de la danse ancienne et de la nôtre, 185; — danse des chœurs tragiques ou comiques, 187; — sens très-étendu de la *saltatio* antique, 188; — explication des mots d'Aristide Quintilien, 192.

v. *L'élision chez les Latins.* — Occasion de la thèse, 193; — l'abbé Collin et M. Le Clerc, 194; — examen de leurs traductions d'un passage de l'*Orator*, 194; — l'élision en français et en latin, 195; — exemples en italien et en grec, 197; — passage d'Aulu-Gelle, 198; — sens de *conjungere vocales*, 199; — sens de *hiare*, *hiatus*, *ib.*; — la suppression des consonnes finales n'était qu'une contraction chez les Romains, *ib.*; — l'élision n'altérait pas sensiblement la prononciation, 202.

VI. — *Naissance de la prosodie grecque.* — Objet de la thèse, 202; — point de la question, 203; — premiers vers grecs ou vers rhythmiques, 204; — naissance du vers épique ou *épos*, et ensuite de l'hexamètre, 205; — distinction des brèves et des longues; Simonide, 206; — influence de l'accent, 207; — diverses sortes de vers, 208; — licences de la prosodie primitive, *ib.*; — règles tirées de la poésie d'Homère et des raisons abstraites des grammairiens, 209; — pieds prosodiques, dactyles, spondées, 210; — progrès de la prosodie grecque, 211; — Transmission orale des chants homériques pendant cinq siècles, 213; — révision et correction des poëmes écrits pendant huit cents ans, *ib.*, 212; — harmonie réelle de l'hexamètre grec, 214; — comparaison de l'hexamètre régulier et du vers simplement rhythmique, *ib.* et suiv.; — long travail, 217; — vers de l'*Iliade* peu authentiques, 218; — mot de Ficker, *ib.*, 219; — M. Dübner, 219; — dialectes employés simultanément, 220; — pastiche analogue composé de nos patois, *ib.*, 221; — conclusion, 223.

VII. — *Passages de Cicéron expliqués*, 223; — erreur de ceux qui s'écartent de nos définitions, *ib.*; — Passage important de l'*Orator*, *ib.* et 224; — traduction de M. Leclerc, 224; — inexactitudes dans cette traduction, *ib*, 225; — autres passages du même ouvrage, *ib.* et suiv.; — éloge du rhythme et nouvelles définitions confirmatives de la nôtre, 227; — traduction d'un autre passage retouchée, 229; — cause du rhythme suivant Cicéron, *ib.*; — conclusion, 230.

VIII. — *Prose et vers selon les anciens*, 230; — texte demandé vainement à M. Vincent, 231; — textes cités de Denys d'Halicarnasse, *ib.*; — d'Aristote, 232; — d'un grammairien, 233; — conclusion, *ib.*

IX. — *Longues et brèves dans la réalité.* — Vrai point de la question, 233, 234; — difficultés de l'opinion commune, 235. — I. Contradiction de l'accentuation et de la quantité; témoignages des anciens, 236 à 238. — II. Règles prosodiques contrariées ou supprimées dans la pratique, 239. — III. Idée que les grammairiens grecs se faisaient de la quantité prosodique, 240; — syllabes communes, 241, 242; — longueur relative de η et ω, de ε et ο, 242, 243; — explication curieuse de la longueur des voyelles, *ib.*; — Valerius Probus, 245; — Rufin, 246. — IV. Opinion des critiques sensés, 247. — V. Théorie nouvelle, seule vraie, 248; — confir-

mée par la poésie ancienne, 249; — vers rhythmiques analogues aux vers métriques, 250.

x. — *L'accent et la quantité* (chez les anciens), 251; — assertion de M. Vincent, *ib.*; — témoignage de Denys le Thrace, 252, 253. — Il n'insiste que sur l'accent, *ib.* et 254; — grammairiens latins : Charisius, 254; — Maxime Victorin, *ib.* et 253; — Quintilien, *ib.* et 256; — Cicéron, *ib.* et 257; — objections et discussions, *ib.* et 258; — témoignage de Denys d'Halicarnasse, 259; — discussion de ce texte, 260; — application à la rhythmique, 261; — à la musique ancienne, 262; — exemples tirés du plain-chant, 263; — conclusion, 264.

xi. — *Le chant et les vers*, 264; — le chant est-il l'origine des vers? Occasion de cet examen, 264, 265; — la mélodie de l'oraison, *ib.*; — le chant proprement dit, 266; — différence de la voix parlante et de la voix chantante, *ib.*; — celle-ci est un produit de l'art, *ib*, 267; — erreur de ceux qui croient les vers venus du chant, *ib.*, 268; — faute commune à beaucoup d'érudits, 268; — résumé, *ib.*

xii. — *Degrés d'harmonie de la parole*, 269; — la simple parole, *ib.*; — la parole animée d'un orateur, *ib.*; — les périodes, *ib.*; — le vers en général, *ib.*; — les vers déterminés ou métriques, *ib.*; — le chant en général, 270; — la psalmodie ou le récitatif, *ib.*; — la musique telle qu'elle est aujourd'hui, *ib.*; — les airs proprement dits, *ib.*; — conclusion, *ib.*

xiii. — *L'écriture de la musique*, 271; — opinion de M. Vincent, *ib.*; — mot de M. Lafage, *ib.*; — cet art a-t-il pu se perdre? *ib.*, 272; — déclaration de Gui d'Arezzo, 273; — les anciens ne savaient pas écrire la musique, 274.

xiv. — *La mélopée antique*, 274; — définition d'Aristote, *ib.*; — de J. J. Rousseau, *ib.*; — de Burette, 275; — de Grétry, *ib.*; — de M. Alexandre, 276; — de l'abbé Dubos, *ib.*; — la mélopée a été souvent confondue avec la mélodie, 277; — diverses sortes de mélopée, *ib.*; — les anciens n'ont pas su les définir, 278; — un moderne expliquerait leur mélopée mieux qu'eux, 279; — la musique ancienne était au fond la même que la nôtre, 280; — objections détruites : les quarts de ton, *ib.*; — le tétracorde et l'octave, *ib.*, 281; — la cantilène est le fondement de la musique, 281; — octave plus avantageuse que le tétracorde, 282; — la tonalité, *ib.*; — tonalité renforcée par l'harmonie, 283; — modulations, *ib.*; — modes majeur et mineur, 284; — modes anciens, semblables à nos tons, *ib.*; — mesure isochrone et harmonie, 285; — définition de la mélopée grecque, 287.

xv. — *La mesure isochrone*, 288; — elle n'est pas absolument nécessaire à la beauté du chant, *ib.*; — occasion de cet examen, *ib.*; — témoignage de M. Lafage, *ib.*; — preuves tirées du plain-chant et des récitatifs, 289.

XVI. — *Scansion et prononciation*, 289;— occasion de cet examen, *ib.*;— syzygies et périodes, 290; — prononciation différente d'une syzygie et des pieds qui la forment, 291;—application aux périodes, *ib.*; — phrase latine décomposée selon le mètre et selon le rhythme, 292; — utilité des syzygies pour les anciens, 293; — passage de Denys d'Halicarnasse, *ib.*; — explication de M. Vincent et de M. Rossignol, 294; — nature des vers chez les anciens, *ib.*; — enjambements, 295; — prononciation d'une strophe d'Horace, 296; — ignorance de la vraie prononciation latine, *ib.*, 296; — application de ces vues à la musique, 297.

XVII.— *Conduite et changements rhythmiques.*— Occasion de cette discussion, 298; — rapports des arsis aux thésis, *ib.*; — rhythme, composé ou incomposé, 299; — changement ou métabole, *ib.*; — passage important de Quintilien, *ib.*;— autre passage du même, 300;—conduite rhythmique, 301; — ne répond aucunement à nos mouvements musicaux, *ib.*; — différence entre la musique ancienne et la nôtre, *ib.* et 302.

XVIII.— *Erreurs singulières.*— Sur les flûtes des comédies de Térence, 302; — sur les notes dont les anciens s'abstenaient. 303; — sur un passage de Plutarque, 304; — sur les consonnances des anciens, *ib.*, 305; — sur un passage de Ptolémée, *ib.*; — sur la dissonance de la tierce, *ib.*, 306.

XIX.— *Les césures des vers latins.*— Règle nouvelle posée par M. Vincent, 307; — contredite par les poëtes et les métriciens, *ib.*, 308;—ne se rapporte pas même à ce que j'ai dit, 309.

XX. — *La musique bien ou mal sue.* — Confusion des mesures à deux et trois temps, 309; — erreur sur les syllabes fortes ou faibles, 310;— sur notre mode mineur, *ib.*; — sur les syncopes, *ib.*; — sur le caractère de l'Iambe et du trochée, *ib.*; — sur deux marches à trois temps, 311; — confusion de la mesure et de la phrase mélodique, *ib.*; — erreur sur les gammes montantes ou descendantes, 312; — sur nos genres et ceux des Grecs, *ib.*; — critique d'un air fait sur des paroles d'Athénée, *ib.*; — erreur sur les intervalles musicaux, 313; — sur un passage de Plutarque, 314; — proposition d'une harmonie détestable, *ib.*; — conclusion, 315.

XXI. — *Les quarts de ton.*— Ils étaient rejetés par les Grecs, 315;—passage d'Aristide Quintilien interprété par M. Vincent, *ib.*; — discussion de cette interprétation, *ib.*, 316; — passage d'Aristoxène, *ib.*; — passage de Plutarque, 317; — progrès de l'art musical, *ib.*, 318; — opinion de M. Lafage, 318; — opinion de Grétry, 319; — opinion de M. Vincent, soutenue par un rapporteur inconnu et condamnée par l'expérience, *ib.*

XXII. — *Termes techniques expliqués.* — Conduite, surtension, élévation, anèse, antithète, 320; — énarmonie, 321; — sons mâles, arsis, 322; — gravité, brèves par nature, genres de musique, 323; — genres rhythmiques, octave, quinte et quarte, 327; — diastème, diastématique, 329; — énarmonique (le mot), épimère, épimorion, 330; — épitase, thésis, sons femelles, poser la voix, 331; — abaissement, cithare, syllabe commune, percussion, 332; — lyre, 334; — mélopée, mélodie, 336; — mésoïde, métabole, 338; — métrique, mètre, musique, 339; — nète, 340; — nétoïde, homalisme, acuité, 341; — saltation, saltateurs, périclase, 343; — période, poëme ou vers, polyphthongue, quantité prosodique, 344; — pied (de vers), 345; — prosodie ou accentuation, 347; — rhythmique, rhythme, 348; — sambuque, vers, syzygie, voix continue, 349; — système, tase ou tension, 350; — ton ou accent, 351; — lieu, place des sons, hypatoïde, hyperboloïde, phthongue ou son déterminé, chorie ou danse en chœur, 352; — couleur du son, bruit ou son indéterminé, 353.

XXIII. — *Diapasons et registres.* — Texte traduit par M. Vincent, 353; — échelle tonale ou diapason général des sons musicaux, 354; — diagramme des Grecs, mobile selon les modes, 356; — registres dans une même voix, *ib.*

XXIV. — *Anches et timbres.* — Texte de Plutarque mal traduit et rétabli dans son sens, 357; — instruments ajoutés à d'autres, *ib.*, 358; — syllogisme singulier de M. Vincent, 359; — conclusion, *ib.*

XXV. — *Rhythmique et musique.* — Passage de la période poétique à la période musicale, 359; — la musique ancienne était bornée au récitatif, *ib.*; — vers français cités et notés en simple déclamation, 360; — notés en récitatif, 361; — vers latins notés en simple déclamation, 362; — les mêmes, notés en récitatif, 363; — analogie du plain-chant syllabique avec le récitatif, 364; — on y retrouve les pieds, les syzygies, le rhythme précédemment défini, *ib.*, 365; — le même plain-chant chanté à l'italienne et à la française, *ib.*; — Conclusion, 366.

XXVI. — *Règles anciennes rejetées plus tard.* — Introduction, 366; — commencements d'une science, 367; — principes erronés qui s'y ajoutent, *ib.*; — distinction et énumération de ces définitions ou règles fausses, *ib.*; — notions étrangères à l'art dans la musique, *ib.*; — dans l'architecture, 368; — notions relatives à l'art, mais fausses ou dangereuses dans la musique, *ib.*; — dans l'architecture, *ib.*; — notions vraies mais inutiles, *ib.*, 369; — principes dont l'utilité est temporaire, 369, 370; — supériorité du plain-chant sur la musique des Grecs, *ib.*, 371; — conclusion, *ib.*

XXVII. — *Intonations diverses dans le discours.* — Modifications de la voix,

372; — changement d'intonation peu sensible dans la simple parole, 373; — moyens de l'observer, 374; — instruments, *ib.*, 375; — anabase et ses signes, *ib.*; — anabase et ses signes, 376; — protase et apodose, *ib.*; — sensibles dans les stances, *ib.*; — langage passionné, *ib.*, 377; — témoignage d'Aristote, *ib.*; — observation de M. Lafage, *ib.*, 378; — intonation interrogative, 378; — le plain-chant confirme ces idées, *ib.*; — vices d'intonation chez quelques personnes, 379; — témoignage de Grétry, *ib.*, 380.

IX. — LONGUES ET BRÈVES ACCENTUÉES DANS LES LANGUES ANCIENNES, 381 à 391.

Occasion de cette dissertation, 381; — la quantité prosodique des syllabes n'est pas niée, 382; — opinions contraires à la mienne, 384; — prononciation des Grecs modernes, 385; — tolérance de l'oreille, *ib.*, 386; — prononciation des Italiens, 387; — la règle prosodique est mal formulée, 388; — cela ne fait rien à la métrique ancienne, 389; — proportion des longues accentuées aux brèves accentuées, 390, 391.

GRAMMAIRE.

X. — LES DEUX DERNIÈRES DÉCLINAISONS LATINES, 392 à 401.

Opinion de Burnouf et de M. Dutrey, 392; — Varron, Vossius, Lancelot, 393; — les déclinaisons latines se distinguent surtout par la voyelle qui y domine, 395; — première et cinquième déclinaisons, 396; — seconde et quatrième, 397 à 400; — conclusion, *ib.*, 401.

XI. — ÉTUDE MNÉMONIQUE DES VERBES LATINS, 402 à 420.

Moyens proposés pour faire retenir promptement les conjugaisons latines, 402; — analogies des formes seules utiles, 404; — temps primitifs et leurs séries, 405; — voyelles dominantes et caractéristiques, 406; — conjugaison en *ere* bref, 407; — systèmes opposés sur l'origine des conjugaisons, 408, — conjugaison mixte en *ere*, *io*, 409; — série du parfait unique pour tous les verbes latins, 410; — tableau de la voix active, 412; — observations sur ce tableau, 413; — tableau de la voix passive, 415; — usage de ces tableaux, 416; — temps composés, 417, 418; — verbes déponents, 418; — semi-déponents ou neutres-passifs, 419; — autres irréguliers, *ib.*; — conclusion, *ib.*, 420.

XII. — L'ORIGINE DU MOT CONTREDANSE, 421 à 432.

Définition de l'Académie, 421; — étymologie et histoire, 422; — opinion erronée de quelques auteurs, *ib.*; — Pécour et Feuillet, 423; — la *country-dance* anglaise, 424; — Rameau (le maître de danse), 425; — le régent et l'anglomanie, 426; — de la Cuisse et son système de cho-

régraphie, 427 ; — production d'un grand nombre de contredanses, 429 ; — conclusion, 430 à 432.

LITTÉRATURE.

XIII. — L'IDOLATRIE DE L'ANTIQUITÉ, 433 à 439.

Méléagre et M. Sainte-Beuve, 433 ; — la préface du poëte grec mise en français, 434 ; — erreurs sur Archiloque et Anacréon, 435 ; — la solide érudition est toujours rare, 437 ; — les anthologies s'améliorent et ne se détériorent pas, *ib.* et 438 ; — conclusion, 439.

XIV. — LETTRE SUR L'ART DRAMATIQUE, 440 à 456.

Occasion de cette lettre, 440 ; — déclaration de M. Wey, 441 ; — examen de cette opinion, 442 ; — conditions de l'art, confondues avec celles de la fabrication des pièces, 443 ; — l'expérience méprisée à tort, 445 ; — ce qui constitue essentiellement l'art dramatique, 446 ; — exemple et preuve, 447, 448 ; — moyens mécaniques nécessaires dans les arts, *ib.* ; — utilité des arrangeurs dans les conditions actuelles du théâtre, 449, 450 ; — l'art se change-t-il en un jeu de casse-tête chinois? 451 ; — demande de M. Wey à l'occasion de *Stella*, 452 ; — talent critique de l'auteur, 453 ; — analyse et examen de sa comédie, 454 ; — facultés différentes chez les divers auteurs, 455 ; — facultés des auteurs dramatiques, nombreuses et variées, 456.

XV. — L'IMITATION SERVILE, 457 à 468.

Occasion de cet écrit, 457 ; — thèse de critique jugée bien légèrement, 458 ; — sujet de cette thèse, 459 ; — exemples à l'appui pris chez M. Scribe : *Feu Lionel*, 460 ; — les *Doigts de Fée*, 461 ; — jugement bien vrai d'Adolphe Adam, 463 ; — les *Trois Maupins*, 464 ; — le *Mariage de Figaro*, 466 ; — satiété et dégoût du public, 467 ; — l'imitation servile doit être rejetée, 468.

FIN DE LA TABLE ANALYTIQUE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE CH. LAHURE ET Cie
Rues de Fleurus, 9, et de l'Ouest, 21

Ouvrages du même auteur :

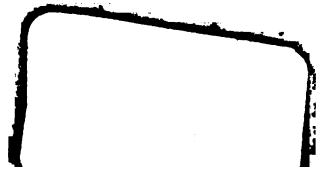
Histoire de la poésie française à l'époque impériale. 2 volumes grand in-18 de plus de 1000 pages.

Cours supérieur de grammaire. 2 volumes grand in-8. Prix, brochés. 15 fr.

De quelques points des sciences dans l'antiquité (PHYSIQUE, MÉTRIQUE, MUSIQUE). 1 beau volume in-8. Prix, broché. 7 fr. 50 c.

Thèses de grammaire. 1 beau volume in-8. Prix, broché. 7 fr. 50 c.

Thèses de littérature. 1 beau volume in-8. Prix, broché. 7 fr. 50 c.

Thèses de critique et poésies. 1 beau volume in-8. Prix, broché. 7 fr. 50 c.

Paris. — Imprimerie de Ch. Lahure et Cie, rue de Fleurus, 9.